

Lena Nyman i *Jag är nyfiken – gul* og *Jag är nyfiken – blå*

Avhandling i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo, våren 2007, av Marianne Katrine Bjørnstad Barstein.

Synopsis

Da den svenske regissøren, forfatteren og filmkritikeren Vilgot Sjöman kjører gjennom Stockholm en tidlig morgen i 1967, er han tung til sinns. Så løsner det for de fremtidige filmplanene: ”något rolig, rörligt, med ungdommar i. [...] ‘Någe ungt’ var i varje fall första tanken. ‘Nån ting med Lena Nyman’ - det var nästa” (Sjöman 1967, s. 6).

Det har vært avhandlingens mål å undersøke hvilken rolle Lena har i filmene, både som sosial aktør, skuespiller og karakter. Det er første gang den verdensberømte karakteren vies et slikt prosjekt. Tidligere litteratur konsentrerer seg om filmenes estetikk og Sjömans figur.

Ved at Lena Nyman både erfarer den samtiden hun lever i og utfordres personlig slik at skuespillet stedvis opphører i fiksjonsuniverset, er hun en historisk karakter som bryter med en tradisjonell kvinnefremstilling på lerretet og den begrensede rollen en skuespiller vanligvis tildeles. Hun er medskaper av filmenes tematikk og den sentrale personen Sjöman forholder seg til i arbeidet. Ved de personlige bidragene blir filmene ikke bare kultfilmer, men på mange måter tidløse idet menneskets erfaring og de mellommenneskelige relasjoner står som det sentrale. Som filmenes levende sentrum, er det hennes medvirkning verket står og faller med.

Nymans bidrag skaper troverdighet og bringer etiske verdier inn i det sosio-symboliske. Hun er mer radikal enn regissøren i forhold til å skape en karakter som bryter etablerte normer som begrenser kvinnens frihet. Karakteren avviser likevel den veletablerte og psykoanalytiske oppfatning av at kvinnens konstitusjon er masochistisk. Lena utstettes for prøvelser som rammes inn av filmenes dokumentariske samfunnsportrett. Filmene får frem at kvinnekroppen er belagt med undertrykkende normer og fremhever det maternale som en verdiskapende størrelse. Lena representerer håp, styrke og vitalitet og står som eksempel på hvordan samfunnet og en gitt situasjon kan endres og fornyes.

For å belyse Lenas fornyende stemme, benytter avhandlingen både feministisk filmteori, Toril Mois eksistensielle tilnærming til hva en kvinne er og Julia Kristevas semiotikk, kjønns- og samfunnssyn. Mot en feministisk kritikk av Jacques Lacan står denne avhandlingen åpen i forhold til å gi begrepet *jouissance* et innhold, en fysisk glede Lena og andre ofte uttrykker i Sjömans mest kjente verk.

Takk til Maria Bustnes som først lånte meg filmene. Takk til Elisabeth Oxfeldt ved Høyskolen i Vestfold for inspirerende, engasjert, hyggelig og strukturerende veiledning. Takk til Svenska Filminstitutet, Stockholm, for tilrettelegging av materiale. Takk til Andreas Østby – jeg kunne ikke vært heldigere enn å få en korrekturleser som behersker både norsk og svensk.

”Mer än så är det inte i början, va? Du visste bara detta: Du ville göra en film med Lena Nyman; jag visste bara att jag ville göra någe med Bibi och Liv.”

Ingmar Bergman til Vilgot Sjöman på Konstnärsgatan, 4. september 1966

Referansesystem

Filmprosjektet i sin helhet betegnes i avhandlingen som *Nyfiken*. Herunder hører Vilgot Sjömans *Jag var nyfiken. Dagbok med mig själv* (1967). Den enkelte film omtales henholdsvis *Gul* og *Blå*. Den vanligste tittelbetegnelsen *Jag är nyfiken - gul* er benyttet fremfor *Jag är nyfiken – en film i gult*. Tilsvarende gjelder *Blå*.

Filmenes segmentering er gitt som vedlegg. Denne følger de ulike sceneskiftene tematisk. Det vises i avhandlingen til de ulike scenene til sist i gjengivelsene av sitater fra dialogen, der scenene illustrerer et sentralt poeng og der de er gjenstand for lengre beskrivelse. G17 viser for eksempel til en scene fra *Gul* knyttet til at Lena snakker med kongen. ”Lena snakker med kongen” er derfor gitt som scenens tittel. Segmenteringen fungerer også grovt oppsummerende i forhold til filmenes handlingsforløp.

Sjöman benytter et muntlig språk i filmdagboken. Der det siteres fra denne, kan det derfor forekomme ugrammatiske setninger eller feilaktig ortografi.

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
<i>Tidligere litteratur om Nyfiken.....</i>	<i>1</i>
<i>Teoretisk avgrensing.....</i>	<i>2</i>
<i>Filmhistorisk plassering og mottagelse.....</i>	<i>4</i>
<i>Sammendrag av filmene.....</i>	<i>5</i>
<i>Disposisjon.....</i>	<i>10</i>
1. Nyfikens estetikk.....	11
<i>Julia Kristevas semiotikk.....</i>	<i>11</i>
<i>Det semiotiske i Nyfikens estetikk.....</i>	<i>14</i>
<i>Den realistiske stilen.....</i>	<i>25</i>
<i>Metonymi.....</i>	<i>36</i>
<i>Et lyrisk språk.....</i>	<i>39</i>
<i>Konklusjon</i>	<i>40</i>
2. Den politiske stemmen	42
<i>Sex og politikk</i>	<i>42</i>
<i>Den politiske stemmens teori og praksis.....</i>	<i>51</i>
<i>Lena mot LO.....</i>	<i>56</i>
<i>Lena forleder Vilgot hos Palme.....</i>	<i>60</i>
<i>Bruddet med den stereotype kvinneframstillingen.....</i>	<i>69</i>
<i>Konklusjon</i>	<i>74</i>
3. Opprøret mot det symbolske	76
<i>Det symbolske opprørs temporale dimensjon</i>	<i>76</i>
<i>Kvinnen som negativitet og sannhet – opprørs kroppslige dimensjon</i>	<i>78</i>
<i>Det symbolske opprørs romlige dimensjon</i>	<i>82</i>
<i>Det symbolske opprør</i>	<i>94</i>
<i>Konklusjon</i>	<i>96</i>
4. Lenas situasjon og det materiales språk	98
<i>En annerledes filmstjerne</i>	<i>98</i>
<i>En kropp som erfarer.....</i>	<i>100</i>
<i>Lenas erfaring</i>	<i>104</i>
<i>Kroppen som situasjon.....</i>	<i>107</i>
<i>Lenas språkliggjøring.....</i>	<i>108</i>
<i>Et rom for det materiale.....</i>	<i>111</i>
<i>En nyskaping av det sosio-symbolske</i>	<i>114</i>
<i>Det symbolskes svik</i>	<i>115</i>
<i>Sonja Lindgren</i>	<i>117</i>
<i>Et moderne moderskap</i>	<i>119</i>
<i>Et empatisk språk</i>	<i>121</i>
<i>Konklusjon</i>	<i>125</i>
Konklusjon	127
Vedlegg	131
<i>Segmentering av Jag är nyfiken – gul.....</i>	<i>131</i>
<i>Segmentering av Jag är nyfiken – blå.....</i>	<i>132</i>
Kilder	133
<i>Litteraturliste.....</i>	<i>133</i>
<i>Avisnotiser, anmeldelser, artikler og intervju.....</i>	<i>135</i>
<i>Oppslagsverk.....</i>	<i>136</i>

Innledning

Lena Nyman er det sentrale subjektet og den vitale drivkraften i *Jag är nyfiken – gul* (1967) og *Jag är nyfiken – blå* (1968). Hun danner det samlende meningsbærende i Vilgot Sjömans flertydige og samfunnskritiske verk. Avhandlingen er et innlegg i en resepsjon der hennes stemme og egenskaper som avgjørende for verkets samfunnskritiske meningsinnhold, ennå ikke er fremhevet. Skuespillerens selvstendige ideer og livserfaringer gjør den politiske tematikken aktuell, og hun er sentral i frembringelsen av et erotisk språk som uttrykker gjensidighet, nærhet og glede. I et filmspråk som ellers av feministiske teoretikere vurderes som patriarkalsk, er hun fremdeles en sjelden skikkelse.

Ved filmenes rammefortelling og Sjömans *Jag var nyfiken. Dagbok med mig själv*, utgitt samtidig med *Guls* premiere i Stockholm i 1967, beveger estetikken seg forbi representasjon. Her åpnes det for identifikasjon og empati med karakterene. Bærende for filmen blir således de erfaringer Lena Nyman gjør under arbeidet. Dette gjør karakteren til en historisk person. Å fremheve Lena Nymans stemme og erfaringer forbundet med arbeidet og den samfunnskritikk hun bidrar med, er avhandlingens hovedprosjekt.

Lena Nymans situasjon vil sees både i lys av feministisk filmteori, og i lys av den eksistensielle tilnærming som ligger hos Toril Moi der hun fører arven fra Simone de Beauvoir videre i *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (1998). Julia Kristevas teorier omkring samfunn, kjønn og språk utgjør et fundament for den estetiske analysen, og for fremhevingen av Lenas stemme og det maternas funksjon.

Gjennom sin opposisjon til en lacaniansk symbolsk orden, er Lena en karakter som fornyer det etablerte. Det er derfor lagt vekt på å analysere filmenes estetikk og plassere dem i henhold til den feministiske filmteorien for å belyse Lenas unike situasjon og den språkliggjøring som finner sted på lerretet. Arbeiderklassebakgrunnen er avgjørende for at Lena kan være så radikal som hun er, både som karakter og skuespiller. Veven av den biografiske og konstruerte Lena Nyman analyseres, så vel som den bevegelse filmene viser henne i; fra å være innesluttet i den fiktive karakteren Lena Nyman til å være den autentiske Lena Nyman som gråter på lerretet.

Tidligere litteratur om Nyfiken

Cecilia Mörner plasserer i sin doktoravhandling *Vissa Visioner* (2000) *Nyfiken* som sentral innenfor en ny generasjon av svenske samfunnskritiske filmproduksjoner omkring 1970. Her,

og i artikler som "Bodies, Body Parts, and Body Fluids. The Rhetoric of Realistic Extremism in the Swedish Cinema of 1960th and 1970th" (2000), fremhever hun kroppen som sted for historisk erfaring (2000 (a), s. 57), *Nyfikens* nakne kropp som en del av en realismestrategi, og Lenas kropp som den sentrale (2000 (b), s. 232). Hennes arbeid er derfor vesentlig i denne avhandlingen. Anders Åbergs doktoravhandling *Tabu. Filmaren Vilgot Sjöman* (2001) gjør rede for Sjömans grensesprengende produksjon. I forhold til *Nyfiken* fokuserer han på Sjömans selvgestaltning. Anna Bralkowskas masteroppgave *Kontexter av erotikken i Jag är nyfiken - gul av Vilgot Sjöman* (2004) trekker skillet mellom pornografi og erotikk. Barney Rossets Grove Press tok filmene til USA og utga to bøker om det banebrytende ved begge filmene, *I am Curious /Blue/* (1970). *Svensk filmografi* og *Svensk Filmdatabas* (www.svenskfilmdatabas.se) gir generelle fakta om filmene, og *Gul* er omtalt i antologier som *Banned Films* (1982) og *Sexuality in the Movies* (1984). Bortsett fra Linnea Hallgrens mellomfagsoppgave "Nyfiken i en strut?" (1999), der hun benytter en karnevalistisk tilnærming til filmene, er øvrig litteratur og fortolkninger gitt av Sjöman selv. I den utgitte masteroppgaven *Oskuld förlorad* (1988) analyserer han sitt eget filmspråk. I *Surdegen* (1969) gjør han rede for rettssakene i USA. I *Facit till mina filmer och böcker* (2004) peker han på sentrale kvinnefigurer i sitt liv – Lena er ikke blant dem. Tre bøker utgjør hans memoarer. Av disse vil *Mitt personregister. Urval 98* (1998) og *Mitt personregister. Urval 01* (2001) bli benyttet her.

Teoretisk avgrensing

"What remains is to break down the resistance to change," skriver Julia Kristeva i "Woman's Time" (1979/1981) knyttet til å skape et bedre samfunn for begge kjønn, der det kvinnelige ikke er "a parallel society" (2002, s. 201). Uten å være en feministisk film, iscenesetter filmene Nyman som i opposisjon til et patriarkat, personifisert ved Sjöman selv, og bekreftet som eksisterende av samfunnet filmene opererer i. Avhandlingens mål er, som Kristevas, å inkludere det som anses for å være utenforstående, som gyldig innenfor det patriarkalske og den symbolske orden¹. Dette innebærer at den naivitet og manglende politiske kunnskap som Nyman i rollen som reporter i filmene opptre med, har politisk slagkraft og derfor er politisk

¹ Den symbolske orden er Jacques Lacans begrep for det som styrer kommunikasjon, mellommenneskelige relasjoner og konvensjoner. Begrepet er forbundet med en lovmessighet knyttet blant annet til identitetskonstruksjonen. Denne utfordres med det Julia Kristeva benevner *semiotisk disposisjon*. Hun setter likhetstegn mellom det symbolske og samfunnet, der det symbolske er samfunnets dominante struktur. Det *sosio-symbolske* blir således en term for et patriarkat.

berettiget. Det innebærer også at en generell oppfatning av at kvinnens konsitusjon er masochistisk, avvises for den *jouissance* som fremstår som et naturlig språk.

Kristevas teorier bidrar med en fornyelse av den feministiske filmteoriens psykoanalytiske base, her representert ved blant annet den britiske filmskaperen og teoretikeren Laura Mulvey og hennes essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Hennes, og andre feministiske filmteoretikere med tilsvarende rammeverk, dekonstruktivistiske strategi overfor Sigmund Freuds og Jacques Lacans teorier, innebærer en aksept av disse som helhetlige. Mot en slik entydighet videreutvikler Kristeva blant annet Freud og Lacans arbeid og gir mennesket et språk uavhengig av kjønn, som til enhver tid er forankret i kroppen, i praksis. Dette bryter med moderne lingvistiske teorier, der språket danner et formelt objekt og hvor subjektet er transcendentalt (Kristeva 2002, s. 95). Med Julia Kristevas semiotikk forankres språkets meningsinnhold i kroppen og sannheten situasjonsbetinges. Her trer hennes begrep om den pre-Ødipale *chora* inn som avgjørende. Denne utgjør således et grunnlag for avhandlingens tilnærming til Lenas stemme så vel som til analysen av verkets estetikk. Lenas stemme og samfunnsengasjement kan ved Kristevas semiotikk ikke avskrives som en utenforståendes eller en uvitendes, slik hun blir i en språkforståelse gitt utelukkende av fallos, som hos Lacan. Språket hennes fungerer systemkritisk. Dette gjør at hun, med verket, fornyer en orden, og derfor med Kristevas begrep innehar en stor grad av *semiotisk disposisjon*. *Nyfikens* estetikk er således en som fremhever det semiotiske i det symbolske.

Den typiske Hollywood-kvinnekroppens funksjon er gitt av det Mulvey omtaler som "the unconscious of patriarchal society" (1988, s. 57). Hun benytter Freud og Lacans teorier til å bryte den maskuline betrakters nytelse (ibid., s. 57-9). E. Ann Kaplan diskuterer i "Is the Gaze Male?" (1983) kvinnens passivitet og masochisme og etterlyser kunnskap om moderskapet for å nå et gjensidig språk mellom kjønnene. Cecilia Mörner peker på hvordan Lenas kropp evner å skille seg fra pornografiens posering og den tradisjonelle fremstilling av kvinnekroppen ved å være en kropp som erfarer (2000 (b), s. 198). Sammen med Toril Mois *Hva er en kvinne?* gir dette perspektiver på kjønnsbestemt erfaring, Lena Nymans kropp og situasjon. Jacques Lacan er likevel en grunnleggende bidragsyter her, både som motstander i forhold til språkforståelsen, og som utgangspunkt for forståelsen av begrepet *jouissance*, det doble innholdet begrepet er bærer av og den åpenhet som gir enhver kvinne mulighet til å teoretisere kroppslig nytelse og overskudd knyttet til en supplementær seksualitet. Lena Nymans erfaringer og de forsøk hun og Sjöman øver mot hennes kropp, fungerer som innlegg om hva den kvinnelige *jouissance* kan være.

Filmhistorisk plassering og mottagelse

Filmene er avgjørende kunstneriske bidrag i filmhistorien. Inspirert spesielt av den franske nye bølgen og Jean Rouch dokumentarfilmer (Sjöman 1998, s. 39. Åberg 2001, s. 179), bidrar *Nyfiken* til å etablere et nytt uttrykk i svensk fiksjonsfilm der autentisitet² og samfunnskritikk står sentralt (Mörner 2000 (b), s. 11). *Gul* fungerte som innlegg i en sedelighetsdebatt og endret rådende lovgivning blant annet i USA (Åberg, s. 201), samtidig som den journalistiske stilen der blant annet sosiale aktører benyttes i en grov estetikk, ledet til rettssaker i hjemlandet som produksjonsselskapet konsekvent tapte. Det politiske portrettet lar autoritetene falle og stiller spørsmål omkring demokratiet og sosialismen. Sammen med religionstematikken ledet det politiske innholdet til forbudet i Frankrike i 1968.

I den datidige pressen faller de erfaringer av å være menneske verkene griper gjennom sin produksjonsform og estetikk, i skyggen for det politiske og erotiske (Mörner 2000 (b), s. 192). Det erotiske språket oppfattes som pornografisk og forbys i flere land (Åberg, s. 198). Sensasjonene omkring nakenheten stiger hos et publikum som ønsker offentlig erotikk. Da filmene forbys i Norge, arrangeres det bussreiser til Göteborg hvor filmene vises (Dagbladet 25.11.67). Finn Carling skriver i Dagbladet om et kunstnerisk arbeid som misforstås under tittelen ”Man blir oppskaket – rød” (08.11.67). Sensuren blir humoristisk i seg selv der lerretet med ett mørkner og stemples med ”censur” (Expressen 13.01.70). I USA, hvor særlig mannens nakenhet er banebrytende, foretar politiet rassiaer ved enkelte kinematografer (Dagens Nyheter, 02.07.70). Sammen med karakterenes kjærlige omgang, gjør nakenheten filmene verdensberømte og plasserer *Jag är nyfiken - gul* på inntektstoppen av ikke-engelskspråklige filmer i USA frem til 1991 (Arbetet 14.01.91).

Sensasjonene etablerer filmene, Sjöman og Nyman, på verdenskartet. Så lar ikke *Nyfiken* seg skilles ad fra sin hovedperson. Intervjuer med titler som ”Tjejen som alltid är nyfiken på livet” (Arbetet 21.06.87), følger henne. I hjemlandet mottar hun personlig kritikk for å ha vist seg naken, idet kroppen hennes ikke er ideell (Sjöman 1998, s. 334). Mot slikt har ikke skuespilleren beskyttet seg. Lena takker nei til videre samarbeid med regissøren og vil ikke siden arbeide manusfritt (Sjöman 1998, s. 337-8).

² Begrepet *autentisitet* er i *Aschehoug og Gyldendals store norske ordbok* gitt synonymet *ekthet* (Kunnskapsforlaget 1991). I filmspråket vil en slik ekthet bety virkelig eller sann. Idet filmene streber etter et autentisk uttrykk, innebærer det at de søker en troverdighet. De vil gi et bilde av virkeligheten som overbeviser betrakteren ved å være ekte. Det autentiske uttrykket er en forestilling av en slik virkelighet eller ekthet, sannhetens overflate. I avhandlingen vurderes autentisitet som der filmens fiksjon opphører og erfaringen bryter igjennom iscenesettelsen, det vil si der betrakteren ikke overbevises, men er vitne til en erfaring som ikke er forestilt.

Sammendrag av filmene

Nyfiken er ikke enkel å oppsummere, og det er umulig å gjenfortelle prosjektet uten også å tolke det. Mörner begrunner at det ikke lar seg gjøre med at tidsrommet brytes av metafilmatiske innslag og intervjuer med sosiale aktører, og at hovedpersonenes doble status som karakterer og sosiale aktører vanskeliggjør sammendrag (2000 (b), s. 181).

Denne avhandlingen leser filmene som forankret i individenes situasjoner og mellommenneskelige møter. Ved filmenes fragmentariske stil og oppbygging, blir øyeblikket det sentrale. Den erfaring som finner sted, den bevissthet og ubevissthet som avtegnes i møtene, samt de rammer hvert enkelt menneske befinner seg innenfor, bærer frem filmenes samfunnskritiske tematikk.

Filmene kan samlet sett anses som et verk som utprøver grenser – både skuespillernes, sjangerens og de som hører til samfunnet filmene iscenesetter og opererer innenfor. For eksempel brytes fiksjonssjangeren ved dokumentariske elementer som intervju, som igjen integreres i fiksjonsfortellingen. Estetikken stiller spørsmålstegn ved dokumentarsjangerens virkelighetsnærhet og er refleksiv.

Filmenes handling er mangefasettert, både ved fiksjonslagenes transparens og de omfattende undersøkelsene Lena foretar. Kaleidoskopet, Sjömans strukturmodell (Sjöman 1967, s. 16), gir utallige speilvendinger, fra de tematiske vinklingene i dokumentar- og fiksjonsuniverset til scenenes kameraføringer. Selv skriver regissøren at filmene er parallelle med motsatte fortegn, og at *Blå* derfor ikke kan leses som *Gul*s fortsettelse (Sjöman 1988, s. 46).³ Det er likevel mulig å se Lenas historie i *Blå* som et resultat av opprøret hun har gjort i *Gul*, der hun løsrevet fra faren som oppdro henne, reiser for å oppsøke moren som hun nektet å bli med da moren kom for å hente henne som barn. Utviklingen fra en maskulin dominans av de mannlige motspillerne Börje Ahlstedt og Vilgot til frigjøring fra denne, følges fra *Gul* til *Blå* og danner et lineært forløp innenfor rammefortellingen. Filmene er også redigert ut fra det samme råmateriale, 96 000 meter film (Sjöman 1967, s. 182). Der betrakteren av *Blå* vil ha *Gul* friskt i minnet, blir et entydig skille mellom disse historienes linearitet og karakterenes sammenheng, kunstig. Den historien regissøren bryter med, følges derfor i avhandlingen både som ulike variasjoner av temaene og som en utvikling i Lenas erfaringer og valg.

³ Sjöman skriver at den tredelte oppbyggingen han finner i *Gul*, et uskyldighetsskjema fra uskyldighetstilstand til trauma og videre til "tillståndet 'efteråt'", brytes i *Blå*: "Man kan se den som en serie variationer på det tredje steget i schemat. Filmen igenom spelar ljuset över samma Lena som vi möter i slutet av den 'gula' filmen. Första delen av 'parallellen' uteblir helt enkelt" (1988, s. 43-6). Dette gjør at Lena i slutten av *Gul* også vil være den for Sjöman som han oppfatter som "'blue'" – stemningen han mener preger *Blå*: "Den utspelas i ett psykologisk skymningslandskap av undran och ifrågasättande: vem är jag?" (s. 46). En ensretting fra traumaet og frem til avslutningen av *Blå* er slik noe han likevel peker på.

Avhandlingens samlede syn på filmene har således en annen tilnærming til det fortalte enn den regissøren selv først insisterte på. Analysen skiller seg også vesentlig fra for eksempel Åbergs doktoravhandling, hvis perspektiv og metode oftest er motsatt av avhandlingens. Åbergs omtale av filmene som et diptyk (2001, s. 351), er likevel adekvat for avhandlingen, der diptyket ikke utelukker lineære lesninger.

I det følgende vil filmenes handlingsforløp, karakteren Lena Nymans bevegelser, det politiske arbeidet og filmenes estetikk skisseres i grove trekk. Deretter vil det gis et sammendrag av hvordan filmene leses i avhandlingen.

Handlingsforløp som følger Lena i *Gul* og *Blå*

I *Gul* er Lena rammet inn i mannens verden fra begynnelse til slutt. I åpningen av filmen står hun i heisen sammen med den tyve år eldre regissøren. I avslutningen er hun i den samme heisen på vei ned og ut av filmen sammen med Börje Ahlstedt. I armene hans sukker hun lettet: ”Men Gud, va skönt att det är över” (G41). Hun og Börje er gått fra å være elskere i fiksjonsuniverset til å være elskere i rammefortellingen og slik i filmens virkelighet. Lena er i denne virkeligheten fri fra den tyve år eldre regissørens dominans.

Lena Nyman sendes i den første filmen ut i verden som elev og skuespiller i Vilgots tjeneste. Hun befinner seg i en erotisk og politisk brytningstid, undersøker samfunnet, sin egen seksualitet og grensene for egen kropp. Som arbeiderklassejente sover skuespillerkarakteren hos regissøren, mens karakteren vokser opp hos faren Rune og kaller moren for en ”satmara” (et satans kvinnfolk). Faren sover på slagbenken. Med rommet sitt som base driver hun Nymans institut sammen med vennene Ulla og Magnus. Lena følger den symbolske ordens løsning for å nå en sannhet der hun innhenter informasjon om samfunnet hun lever i, systematiserer og kategoriserer denne. Undersøkelsen er global. ”Var är klippsamlingen om Öst-Asien?” spør hun henvendt til faren, ”Den finns inte där inne.” ”Klippsam – hörnu, var i helvete har du hållit hus hela sommaren!” (G37). Informantene er menneskene som lever i samfunnet, som slik bidrar med sine erfaringer, sin bevissthet eller mangel på sådan.

Undersøkelsene kulminerer i et sammenbrudd i Fagerdal. Dette leder for karakteren til et symbolsk opprør mot det arketypisk kjønnssegregerende og en frigjøring fra samfunnets belastning der det trenger seg på enkeltmenneskets rom og frihet. I erkjennelsen av at undersøkelsene verken har ført til viten eller klarhet om henne selv eller menneskene hun lever sammen med, at sannheten kan unndras den rasjonelle strategien, raserer hun arkivet sitt og stikker øynene ut på avbildningen av Franco.

Hennes varme far erstattes i *Blå* av en politisk farsfigur, Hans, som i likhet med Rune ikke evner å leve opp til sine sosialpolitiske idealer. Den politiske tematikken er mekanisk, i kontrast til de levende intervjuene i *Gul*, og endres i løpet av filmen til at skuespillerens stemme får større rom. De mellommenneskelige forholdene i *Blå* er empatiske. Reisen tilbyr en humanistisk form for samfunnsundersøkelse med få informanter som Lena også bor hos. Her erstattes byens travelhet med landskapets stemningsskift og småbyens oversiktligheit. Tilbake i byen er kroppens rom igjen beklemt, der hun uttrykker ønske om å få være i fred fysisk.

Da Lena slår fra seg å oppsøke moren på reisen vestover fra Stockholm mot Borås, erklærer hun en tilstand av uvisshet: ”Jag flöt omkring i tumma luften – precis va som helst kunde hända. Det va ruskigt otäckt, men skönt också” (B18). Her pådrar hun seg skabb av et par. I løpet av reisens andre del blir hun kjent med sangeren og alenemoren Sonja Lindgren, og hun intervjuer ungdom om deres seksualmoral. Disse sosiale vitnene viser seg å være i ferd med å bryte en eksisterende sosial kontrakt: ”Tycker du att tjejen ska vara oskuld när hun gifter sej?” spør Lena. ”Nej, absolut inte,” svarer den unge mannen som sitter på fanget til en jente. ”Hon ska förbereda sej litet först?” ”Ja just det” (B25). Samtidig forteller Sonja om erfaringer der samfunnet ikke anerkjenner kvinnens evne til reproduksjon om hun ikke er rammet inn av en mann.

Sonja og et lesbisk pars rom vises som avsondrede tilværelser. Lena flykter tilbake til byen og finner at hun ikke har noe holdepunkt eller hjemsted. På dekk i Hans båt synger hun at hun er trett av motstand og uoverensstemmelser, ”Kom så, låt oss vila [...]” (B29). Magnus ansikt som lyser i nattemørket inngir et håp om samhörighet.

I begge filmenes avslutning renses Börje og Lenas kropper for skabb, den uttalte ”sossklådan” fra regissørens hold. Prosedyren avseksualiserer kroppene og frigjør dem fra de tyngende problemstillingene. I disse scenene trer filmene ut i rammefortellingen. Som ellers i filmene bidrar troppens tilstedeværelse og hverdagens rytme med en lettelse av de tyngende problemstillingene i fiksjonsuniverset. ”Va ska vi göra i morn?” spør én regissøren der de holder på å pakke sammen filmutstyret. ”I morn?” ”Ja.” ”Vi ska göra slutet när Lena möter sin mamma.” ”Vem är det som spelar mamman då?” ”Gudrun Östby,” svarer Sjöman (B32). Der kommer moren Lena i møte, og Lena trer ut av Sjömans univers og inn i fiksjonen.

Sjömans politiske og estetiske undersøkelse

Skuespilleren Lena Nyman og regissøren Vilgot Sjöman provoserer samfunnet med pågående spørsmål og handlinger. Det svenske folkets holdninger undersøkes i intervjuene og testes i

filmene, blant annet ved arrangementet av en innsamling til en svensk atombombe, der reaksjonene dokumenteres ved hjelp av et skjult kamera (Sjöman 2001, s. 58). Statskirken, aristokratiet, pinsemenigheten, militærtjenesten, media, reklame og populærkultur, klassesamfunnet, demokratiet, sosialismens bevegelse og den begynnende seksualrevolusjon utfordres. Dette gjelder også filmenes ideal om ikke-vold. Ved den ikonografiske billedredigeringen iscenesettes Martin Luther King jr. i *Gul* som dette universets budbringer av en transcendent sannhet, og han uttales som Lenas helt: ”Jag gillar honom,” sier hun i klipperommet. ”Ja, det är klart,” svarer en mutt regissør. ”Honom kan du gilla” (G7).

Både Lena Nyman og Vilgot Sjöman er provokatører overfor samfunnet de befinner seg i, og de skaper forandring utover egne landegrenser. Sosialismen fremstilles lite flatterende. Den kritiseres direkte fra regissøren ved filmenes provokative og polemiske stemme og Lenas svarte sekk med ”Socialdemokratiens dårliga samvete” (Sjöman 1967, s. 39). Filmene fremsetter en kritikk av kapitalismen så vel som et perspektiv på dennes muligheter for et bedre samfunn for alle. Sammen med slagord som ”sabotage, fraternisering”, blir det politiske budskapet tvetydig.

Filmene reflekterer ikke bare situasjoner fra en historisk virkelighet. De reflektive elementene eksisterer også i det estetiske planet, fra rammefortellingens iscenesettelse av arbeidsprosessen til den strukturelle speilingen mellom *Gul* og *Blå*, fra avbildningen av kameraets linse til Lenas briller. Sjöman henviser også til den franske nye bølgen og plasserer således verket i en avantgardistisk tradisjon, som ved allusjoner til Jean-Luc Godards antihelt i *À bout de souffle* (1960). Samtidig problematiserer Sjöman ny-bølgens *auteur*⁴-begrep gjennom sin egen rollefigur.

⁴ Begrepet ble introdusert av den franske filmskaperen og kritikeren François Truffaut i *Cahiers de Cinema*, og betegner regissører som deltar i hele produksjonsprosessen med manus, foto, klipp osv. Truffaut kritiserte den franske etterkrigsfilmen for å være avhengig av manusforfatteren og hyllet regissører som deltok i hele den skapende prosessen slik at resultatet ble et personlig, kunstnerisk uttrykk.

Uten å være en lavbudsjettfilm, plasserer *Nyfiken* seg i den avantgardistiske tradisjonen både ved stil og arbeidsform der troppen er liten og flere som spiller ikke er profesjonelle skuespillere, men spiller seg selv. Sjöman deltar synlig i hele produksjonen. Der regissøren også iscenesetter seg selv bak klippebordet i *Gul*, er det nærliggende å hevde at han inntar *auteurs* posisjon, men dette er en rolle han problematiserer.

Sjömans tydelige subjektive stemme er et typisk trekk for den selvstendighet *auteur*-filmer merkes av, uten at dette tilhører den avant-gardistiske tradisjonen. Her regnes filmskapere som Ingmar Bergman og Alfred Hitchcock som typiske *auteurs*. Åberg peker i *Tabu* på flere trekk som gjør Sjöman til en *auteur*, og inntar en slik holdning til verkene hans (2001, s. 11). Men allerede ved å trekke flere inn som skapere av filmene, skiller Sjömans produksjon seg fra *auteurs* strategier. Sentraliseringen av ham selv danner en kritikk av regissørens dominante rolle. Han er tverr og usympatisk ved klippebordet, tidvis kontrollerende og nedlatende overfor sin hovedrolleinnehaver. Da han også inntar skuespillerens rolle i intervjuet med Palme, mister han den kontroll han forsøker på alle områder å nå. I den grad filmene er *auteur*-filmer, fungerer de derfor også som en kritikk av *auteurs* strategier, og hvor dette kan føyes inn i Sjömans opprør mot sin læremester Ingmar Bergman, et opprør som først blir endelig med *Nyfiken*.

Samlet sett må integreringen av det dokumentariske i fiksjonsfilmen og en tydelig subjektiv redigering av materialet, lede til at filmene i sin helhet oppfattes som fiksjon. Samtidig gir de et kritisk blikk på det samtidige, svenske samfunnet. Ved sin subjektive, provoserende og spørrende holdning, reiser filmene spørsmål ved sannhet i seg selv, og betrakteren inngir en kritisk distanse til det fortalte.

Avhandlingens hovedperspektiv

I *Gul* finner et følelsesladet punkt sted i Fagerdal, vel to tredjedeler ute i filmen. Her brytes karakteren og skuespilleren ned av sin motspiller Börje Ahlstedt. Filmene når den autentisitet de streber etter å iscenesette, samtidig som hendelsen representerer et vendepunkt i fiksjonsfortellingen, poengterer en kritikk mot samfunnets forhold til kropp som en ytre verdi og kritiserer et moralløst samfunnssystem der sannheten skjules bak gitte språkstrukturer som derfor blir meningsløse. Dette bunnpunktet danner et sentrum i filmene som *Lena*, og dermed også *Blå*, så beveger seg bort fra. I *Gul* kulminerer handlingen raskt etter at *Lena* har gjort opprør, endelig markert ved at hun høytidelig setter kniver i øynene på en avbildning av Franco. I glass og ramme på rommet hennes har han fungert som en påminnelse om et moralsk fordømmende og overvåkende blikk.

I *Blå* fremstår mye av den første delen av det politiske innholdet som repetisjoner av *Gul*. Så legger *Lena* ut på en reise vestover i landet for å oppsøke sin mor som dro fra henne da hun var liten. Byens travelhet forlates for småbyens ro og oversiktighet. *Blå* søker slik en løsning for hendelsene i *Gul* og munnar i et møte med moren som til da har vært en ukjent karakter i *Gul* og en skuespilleren kort har hilst på i *Blå*. Møtet inkluderer fiksjonsfortellingen i rammefortellingen samtidig som *Lena* trer ut av filmens rom ved å bevege seg bort fra troppen og elskeren eller medspilleren Börje Ahlstedt, samt regissørens univers. Der de ulike fiksjonslagene møtes og *Lena* møter det materiales opprinnelse, inkluderes dette i det patriarkalske ved at regissøren har iscenesatt seg selv som et slikt overhode. Her billedgjøres samfunnsstrukturene som et tungrodd apparat som søker å favne og etterligne den naturlige virkeligheten, eller kontrollere den og dermed gi omgivelsene objektets funksjon. Kamera på skinner filmer Börje og *Lenas* hurtige bevegelser der de forlater St. Görans sykehus, men kamera mislykkes, blir hengende etter og regissøren avbryter. Scenen må tas på nytt. De trekker apparatet tilbake og hverdagen får blomstre. Der den forsøksvise kontroll over virkeligheten forlates, tegnes tilværelsen i et harmonisk og liketil bilde. Gjennom ruten får *Lena* øye på moren hun i *Blå* har villet møte. Hun kommer gående i hennes retning sammen med halvbroren. *Lenas* ansikt lyser opp i et smil. Akkompagnert av en svensk slagermelodi

går hun ut og møter dem. I den gledesfylte avslutningen blir også kjærligheten og den kunstneriske produksjonen en del av privatøkonomien: ”Nu ska vi upp, upp, upp – upp på den gryande kärlekens topp, topp, topp. Kom, kom, kom bara med mig och skyll inte på nåra om om”, toner ut i et hviskende ”köp våran film” (G42).

Disposisjon

Avhandlingen har fire kapitler. Kapitlene er organsiert tematisk.

Det første kapittelet, ”*Nyfikens* estetikk”, analyserer filmenes estetikk og symbolspråk i lys av Julia Kristevas semiotikk og forståelse av kvinnens situasjon. Kristevas teoretisering av det før-språklige, den maternale *chora*, gjøres rede for som analysens utgangspunkt.

I kapittel to, ”Den politiske stemmen”, forklares den franske neologismen *jouissance*. Begrepet gis et innhold knyttet til Lenas stemme og blir betegnende for skuespillerens politikk. Iscensettelsen av Lenas politiske rolle analyseres. Deretter følges hun i to ulike provokative roller der hun først truer et politisk system verbalt, for så å distrahere regissøren og redusere Olof Palmes sentrale, sosialpolitiske funksjon for sin erotiske visualitet. Hennes *semiotiske disposisjon* og stemme fremheves som vesentlig for filmenes samfunnskritiske innhold. Laura Mulveys analyser av filmspråkets tradisjon og selvforsterkende funksjon viser hvordan filmene søker å bryte, og til dels fullstendig bryter, med en slik estetikk og overfladisk kvinneframstilling.

I kapittel tre, ”Det symbolske opprøret”, utdypes kvinnens forhold til det symbolske og dennes temporalitet i lys av Kristevas teoretisering av samfunnet som det sosio-symbolske. *Guls* surrealisme, symbolikk og semiotikk analyseres og opprøret kategoriseres i en temporal, kroppslig og romlig dimensjon. Sistnevnte omfatter filmenes benyttelse av kjønn og klasse som bestemmende for menneskets situasjon. Arbeiderklassebakgrunnen er avgjørende for Lenas rollefigur. Gjennom dette får *jouissance* bli fremtredende som kvinnens konstitusjon fremfor det masochistiske, som fremstår som det sosio-symbolskes forestilling av kvinnen.

Kapittel fire, ”Lenas situasjon og det maternales språk”, understreker Lenas erfaring knyttet til filmprosjektet. Her utdypes hennes situasjon og biografiske stemme. Erfaringene sees i lys av filmkritikken. Det maternale knyttes til moderskapet, teoretiseres og står som et grunnleggende, mellommenneskelig språk. Moderskapet bærer i seg muligheter for å nyskape samfunnet og bringe grunnleggende, livgivende verdier til det sosio-symbolske som bedrer individets situasjon. Det maternale representerer håp og en ukuelig livskraft.

Avhandlingen avrundes med en sammenfattende konklusjon av Lena Nymans rolle i filmene.

1. *Nyfikens* estetikk

Nyfikens estetikk bryter med det etablerte filmspråket, rokker ved et entydig meningsinnhold og er nyskapende. Julia Kristevas semiotikk innebærer en teoretisering av språk i praksis, hvor det semiotiske eksisterer sammen med det symbolske og også utfordrer det symbolske. Blant annet ved sin grove estetikk fremhever *Nyfiken* det semiotiske i språket. Verket innehar således en stor grad av *semiotisk disposisjon* ved at det symbolske, den lovmessige orden, både fornyes og utfordres. For å gi et bilde av hvilke strukturer Lena presenteres i og hennes funksjon innenfor disse, vil *Nyfikens* estetikk bli analysert i lys av Kristevas semiotikk knyttet til språkliggjøringen av individet. Etter en analyse av filmenes estetikk ut fra dette, vil de sentrale karakterene plasseres i henhold til en flertydig funksjon. Lenas stemme fremheves som en historisk troverdig, løsrevet fra filmenes tekstualitet forøvrig. Verkets stil plasseres i henhold til det dokumentariske uttrykket og ut fra skuespillerteknikken som streber etter autentisitet. Filmenes metonymi knyttes hovedsaklig til Lenas rolle. Avslutningsvis plasseres *Nyfikens* gåtefulle dybde som lyrisk.

Julia Kristevas semiotikk

I blant annet "Revolution in the Poetic Language" (1974) fremhever Julia Kristeva kroppen som utgangspunkt for språket. Arbeidet fungerer som en ny forståelse av språk og som en kritikk av moderne lingvistiske teorier som vurderer språket som et formelt objekt knyttet til syntaks og matematikk. Kristeva hevder at språket her mister sitt egentlige subjekt ved at subjektet blir transcendentalt (2002, s. 90). Hun mener at spedbarnet er språkliggjort alt i den tetiske⁵ fasen, før løsrivelsen fra morens kropp. Språk for Kristeva eksisterer derfor forut for de to sentrale fasene i dannelsen av subjektet, speilfasen og kastrasjon, det vil si perioden fra seks til omtrent atten måneder der barnet skiller seg fra morens kropp, gjenkjenner den andre⁶ og utvikler et verbalspråk (s. 100). Språkets opprinnelse, og slik semiotikkens første fase, etableres i den såkalte *chora*⁷. Den er knyttet til det maternale og undertrykkes idet løsrivelsen fra den symbiotiske tilstanden finner sted. Koraen er der hvor rytme dannes, hvis negativitet gir grunnlag for erfaringen av brudd og slik gir mulighet for språkliggjøring.

⁵ Oversatt fra "the *thetic* phace (from *thesis*)" (Moi 2002, s. 13).

⁶ *Den andre* er hos Jacques Lacans en transcendental signifikant som erstatter moren (Kristeva 2002, s. 101).

⁷ Begrepet *chora*, "from the Greek word for enclosed space, womb" (Moi 2002, s. 12), vil heretter omtales kora.

Kristeva tar utgangspunkt blant annet i Freuds teorier omkring primærprosessene, de anale og orale driftene. Disse struktureres omkring morens kropp, "which displace and condense both energies and their inscription" (s. 93). Begrepet kora betegner den totalitet hvor driftene artikulerer mottagelsen og avvisningen av de energiene som den utfordres med: "A non-expressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated" (ibid.). Reguleringsprosessen knyttes til morens kropp før tegnet etableres, før signifikanten fallos inntreffer. Fallos er derfor ikke gitt i uttalen, men er det som gjør tilkjennegivelse mulig (s. 101) ved at den etablerer gjenkjennelsen av den andre og seg selv (s. 100). Hun understreker likevel at energien er en artikulasjon, og begrunner det med at en disponering innebærer at koraen må være representerbar. Koraen er ikke representerbar og kan derfor aldri gis aksiometisk form. Den er heller det som gjør rytme og spalting mulig, for eksempel: "The theory of the unconscious will allow us to read in this rhythmic space, which has no thesis and no position, the process by which signifiante is constituted" (s. 94). Språkets opprinnelse, eller den første fasen av semiotikken, er derfor kinetisk, fordi det her ikke eksisterer et tegnsystem (s. 95).

Koraen følger således heller ingen lovmessighet. Det lovmessige er forbeholdt det symbolske. Den er isteden underlagt et organiseringsprinsipp, gitt ved morens kropp (s. 94). Hun⁸ er det organiserende prinsippet for enhver primærprosess som legger grunnlaget for språket: "The mother's body is therefore what mediates the symbolic law organizing social relations and becomes the ordering principle of the semiotic *chora*, which is on the path of destruction, aggressivity and death" (s. 95). Prosessene er negativitet idet målet er løsrivelsen: "This is to say that the semiotic *chora* is no more than the place where the subject is both generated and negated, the place where his unity succumbs before the process of charges and stases that produce him" (ibid.).⁹

Erfaringen av brudd legger grunnlaget for språket, for syntaksen, for å gjenkjenne tonens spaltinger. Koraen knyttes an til det semiotiske som en betydningsbærende prosess som uttrykker et kontinuum fra kroppens punkter til for eksempel de ulike formene for vokalmodulasjoner, og etablerer rytme (s. 95-6). Den pre-ødipale fasen legger derfor grunnlaget for syntesen mellom koraen og språk, mellom referenten og signifikanten, og knytter syntaksen til det opprinnelige og maternale.

⁸ Kristeva diskuterer ikke i noen av tekstene oversatt til engelsk, i hvilken grad morens kropp er den konkrete morskroppen, eller det maternale representert ved de ulike menneskene som kan innta denne rollen.

⁹ Negativitet er derfor også forbundet med det maternale. Blant annet i "About Chinese Women" (1974) utdyper Kristeva hvordan dette gir kvinnen et annet forhold til, og en annen rolle i, det symbolske. Kvinnen eksisterer utenfor det symbolskes temporalitet, og heller som dennes underbevisste sannhet (2002, s. 153).

Subsequent studies on the acquisition of the symbolic function by children show that the permanence and quality of maternal love condition the appearance of the first spatial references which induce the child's laugh and then induce the entire range of symbolic manifestations which lead eventually to sign and syntax. (Kristeva 2002, s. 191)

I det pre-ødipale, før kompleksets avgjørende faser av løsrivelse, eller kastrasjon og identifikasjon, skjer det altså en språkliggjøring uten tegnet. Dette grunnlaget knytter språket til driftene. Fasen avsluttes der morens kropp undertrykkes, og over-jeget etableres. Koraen gjenkjennes videre i det symbolske der motsetningsfylde, meningsløshet, forstyrrelse, stillhet og fravær fremtrer, og eksisterer slik som et press mot eller i det symbolske språket (Moi 2002, s. 13).

I det tetiskes andre fase under puberteten, reaktiveres Ødipuskomplekset. Kastrasjonen må derfor ha vært et trauma, fullstendig, for at den skal reaktiveres: "This is the crux of the matter: both the completion of the Oedipus complex and its reactivation in puberty are needed for the *Aufhebung* [Hegels begrep] of the semiotic in the symbolic to give rise to a signifying practice that has a socio-historical function" (s. 104). Dersom det semiotiske undertrykkes i denne fasen, blir betydningsbæreren en ren betydningsbærer. Det vil si at språket ikke lenger er heterogent. I et slikt språk blir signifikanten en ren betydningsbærer, som den er for eksempel i metaspråket hvor det uttalte peker tilbake på seg selv (ibid.).

Det semiotiske eksisterer således som en heterogen modalitet i språket, parallelt med det symbolske, som også er en heterogen modalitet:

These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved; in other words, so-called "natural" language allows for different modes of articulation of the semiotic and the symbolic. (s. 92-3)

I kunstneriske arbeid er det semiotiske tydeligere til stede ved at disse arbeidene utfordrer det symbolske. "In 'artistic' practices the semiotic – the precondition of the symbolic – is revealed as that which also destroys the symbolic" (s. 103). I *Nyfiken* er dette spesielt tydelig i den grove klippingen. Her utfordres betrakterens forståelse av situasjonene og verkets fortelling og enhet. Denne er splittet vertikalt ved de ulike fiksjonslagene, og horisontalt i historiens linearitet og logikk. *Nyfiken* er således et verk som fremhever det semiotiske i

språket, synliggjør språkstrukturer og utfordrer den symbolske sannhet og lovmessighet. Estetikken speiler det radikale innholdet. Her utfordrer Lena blant annet arbeiderbevegelsens konservative kvinnesyn. Det tydeliggjøres der hennes språk og presentasjon av sin livserfaring avslører et politisk system som har fjernet seg fra det livsgrunnlag det søker å forvalte. Enkelte innenfor politikken unndrar seg kommunikasjon og dermed ansvar, segregerer kvinnen ut av en politisk debatt og hevder sin autoritet i kraft av sin stilling. Der Lena ikke lar seg affisere, blir situasjonen morsom, hennes stemme fornyende og politisk anonymitet og konformitet umulig. Lena innehar altså en stor grad av *semiotisk disposisjon*. Det vil si evne til å fornye den orden hun lever i, en mulighet til å overskride det symbolskes lovmessighet, og skape glede: “Identifying the semiotic disposition means in fact identifying the shift in the speaking subject, his capacity for renewing the order in which he is inescapably caught up; and that capacity is, for the *subject*, the capacity for enjoyment” (Kristeva 2002, s. 29).

Det semiotiske i Nyfikens estetikk

Estetisk lek, utforskning og utfordring av det symbolske kjennetegner *Nyfiken*. Filmenes fragmenterte stil og lek med det talte løsrevet og uavhengig av bildet, fremhever verket som en tekst der sosiale aktører så vel som skuespillere taler i en gitt kontekst som danner filmens symbolnivå. Denne sammenhengen og meningen peker tilbake på verket, i siste instans regissøren, men også ut mot betrakteren som tvinges til å foreta valg og være meningsskapende overfor det presenterte. Intervjuene settes inn i en sammenheng der det uttalte beveger seg på flere nivåer. Én betydning gis av situasjonen, men det uttalte kan også bevege seg opp på et metaplan som gir uttalelsene et nytt perspektiv. Verket viser slik hvordan mening endres ut fra sin sammenheng og leker med språkssystemets mangel på entydighet i søken etter en sannhet.

Klippingen

Glidende overganger der de ulike opptakene blir usynlige, skaper en nærhet til det fortalte ved at scenene og ikke fortelleren blir det sentrale. Scenen i rammeverkstedet der Rune og Lena prater fortrolig sammen, er et eksempel på hvor de to ulike opptakene ikke er lesbare for betrakteren. ”Tack för trolleriet, Wic!” skriver Sjöman i filmdagboken (1967, s. 63). For betrakteren er det umulig både å se og høre at det i Peter Lindgrens Kullerull-vise veksles mellom to ulike opptak (ibid.). Her rykkes isteden betrakteren nær den stemning som råder mellom ham og Lena (G22). Den erotiske opptakten mellom Lena og Börje i Birger Jarlsgatan

avsluttes derimot gradvis ved at klippingen og scenenes flere opptak synliggjøres. Her får klippene frem ulikheten mellom Lenas fomling og ”nä, jag kan inte” før hun får klokken til Börje av håndleddet, og Börje som isteden beveger Lena med blikket der hun smilende svaier lett frem og tilbake før han nærmer seg kroppen hennes. Den erotiske scenen avbrytes for fokuset på den fiktive nyhetssendingen. TV-vertinnen kjemmer istedenfor å heve øyebrynet og formidler fra televerket at ”titterna i södra Sverige har haft dårlig bildkvalité den sista timmen, detta beroende på erektionsfel” (G15). Her rettes således fokus mot de ulike bildenes betydningsbærende potens.

I scenen som filmes ved daværende kommunikasjonsminister Olof Palmes hjem, tar filmene enda et steg ut av fiksjonen. Det tekniske utstyret integreres i scenen og danner en del av situasjonens fortelling. Troppens arbeid eller mangel på deltagelse avsløres, så vel som at lyd- og bildeutstyret materialiseres og det sekundære kameraets føringer peker på sin egen usynlige posisjon. Det tekniske utstyrets fysikk, begrensninger og muligheter får oppmerksomhet ved at de er vesentlig tilstede i billedutsnittene. Der lydbildet brytes opp, er Palmes redegjørelse gjenstand for angrep som rokker ved hans autoritet idet flere opptak (Sjöman 1967, s. 141) avsløres ved at parallelle fraser får danne nye setningsledd. Ikke bare synliggjøres filmspråkets struktur i estetikken, den materialiseres i filmens virkelighet. Den symbollingvistiske linearitet og forankring utsettes for angrep som bryter innholdet ned til det nærmer seg det meningsløse.

Det semiotiske i språket bidrar med klang og rytme. Dette benyttes til å fremheve blant annet menneskets ensartede reaksjoner og en avstand til de begreper de presenteres for. Flere enkeltstående sosiale aktører som uttaler ”icke-våld” får danne en rytmisk sekvens inntil filmen stanser og lar én svare på det skjulte, men inneforståtte, utgangsspørsmålet (G8). De sosiale aktørenes stemmer danner et ekko som beveger seg fra et fravær mot et mål. Verket blir forsøksvis organisk der det abstrakte språket forankres i rytmer og toneleier. Her er det klippingen som skaper en filmtekst der det semiotiske i språket fremheves, og hvor det tilbakevendende ekkoet av begrepet intervjueren spør etter betydningen av, forstørres i de suksessive gjentakelsene.

Verkets dødsdrift

Klipperen Wic Kjellin fremheves flere ganger i filmdagboken som den som har gjort et uvurderlig arbeid med 96 000 meter filmopptak (ibid., s. 182). I *Blå* introduseres hun grafisk som den første. I *Gul* avslutter Sjöman og Lena sitt forhold i Sandrews studio. Her ropes Wic Kjellin opp over høytalerne før Lena entrer rommet der hun treffer regissøren og Maria

Scherer. Betrakteren minnes på Kjellins sentrale arbeid. Hun redigerer materialet, styrer filmens rytme, de medvirkendes funksjoner, fortellingens kronologi og glidende overganger. Etter at opptakene er gjort, er det dette arbeidet som skal forføre, overbevise og manipulere betrakteren. Ved siden av en demokratisering av de medvirkendes roller, som kan fungere som en kritikk av en *auteur*-rolle, får navnet Wic personifisere en ellers skjult estetisering, samtidig som hun forblir en ukjent ved aldri å vise seg i filmen. Hun danner isteden en overgang mellom de to verkene på det filmatiske planet. Påkallelsen av Wic Kjellin minner om den pågående skapelsesprosessen og hvordan dette er en del av arbeidshverdagen (G40). Lena skal sende Sjöman portnøkkelen i posten og forholdet er avsluttet. Så forsvinner hun ned heisen sammen med Börje. I åpningen av *Blå* skyter "Wic" frem i hvit grafikk fra det svarte intet, fulgt av "Kjellin klippare"¹⁰. Plasseringene viser til hennes funksjon for verkets brudd og sammenheng, verkets begynnelse og verkets manifestering.

I filmen er det regissøren som viser seg i klipperommet der filmen språkliggjøres. Denne delen av arbeidet kan sammenlignes med den tetiske fasen i individets språkliggjøring, hvor de tetiske brudd representerer angrep på den semiotiske kora som så undertrykkes. Dette knyttes til dødsdriften: "[...] language, already as a semiotic *chora* but above all as a symbolic system, is at the service of the death drive" (Kristeva 2002, s. 119). Ved at kunsten representerer et angrep på den sosiale eller symbolske orden, blir kunstneren en bærer av døden. "[...] it is as if death becomes interiorized by the subject of such a practice; in order to function, he must make himself the bearer of death" (s. 120). I klipperommet poengteres Sjömans dødsangst, som avtegner seg som en angst for verket. Lena kommer inn. Regissøren avviser henne: "Inte nu, va!" "Är du sur?" spør Lena og ser godt på ham. "Va, är du sur?" Hun trekker pusten, snur seg fra ham og leser fra oppslagstavlen: "1974. Det är sex år det. Du tänker i alla fall leva så länge" (G7). Hennes vitalitet og uredighet står i kontrast til den eldre regissørens innbitthet. Lena er fri fra det ansvar regissøren bærer ved verket. Han etablerer seg selv som skaperen, Lena som livet.

I klipperommet kontrolleres den ubeherskede virkeligheten hos Palme, iscenesatt som et økende kaos ved det håndholdte kameras frenesi. Lena beherskes av filmen ved frysningen av hennes bevegelser. Sjöman lar fortellingen igjen vende tilbake til portretteringen av Palme for å la det politiske innholdet avrunde seansen. Premissene gjenoppretter en symbolsk orden. Som verkets fødselshjelper og den som etablerer dennes språklige meningsinnhold og også

¹⁰ Warner Bros logo på den tiden var en "w" i hvitt på svart bakgrunn som deretter ble supplert med hele navnet under, og som skred roligere frem fra mørket. Den grafiske allusjonen peker direkte mot Hollywood og deres merkevarefokus. *Nyfiken* fremhever arbeiderne bak filmen fremfor produksjonsselskap og skuespillere, og klipperen får være merkevarens forbindelse.

endrer og manipulerer med dette, blir han forvalter av verkets sannhet. I ”Stabat Mater” (1977) skriver Kristeva om sine egne erfaringer fra å føde. Hun knytter erfaringen til språkets fødsel, både ved det kiastiske ”word flesh” og ved betoningen av kroppen som det meningsbærende, og grunnlaget, for ordene. De fete typene får billedgjøre tegnets materialitet: **“Let a body venture at last out of its shelter, take a chance with meaning under a veil of words. WORD FLESH. From one to the other, eternally, broken up visions, metaphors of the invisible”** (2002, s. 162). Under teppet skjuler sannheten seg, alltid flertydig, som poesien, som kroppen. Teppet kan brytes ved brudd med den rådende syntaksen, ved å benytte den semiotiske disposisjon og endre og utvikle det symbolske, eller det navngivende, slik som Sjöman gjør med Wics hjelp. Livet han forvalter er filmvirkeligheten og de medvirkendes funksjon i denne. Her er Lena den vesentlige. Ordet han holder, er verkets flertydighet, og den som skaper bruddene og overgangene er en kvinne. Således knyttes verkets semiotikk til det maternale, mens den som definerer roller og har det siste ordet over vokabular og navngiving, er det paternale.

Genotekst og fenotekst

De språklige forholdene, som her utgjør verkets semiotiske disposisjon, kan illustreres ved begrepene om genotekst og fenotekst¹¹, som Kristeva gjør rede for i ”Revolution in the Poetic Language”. Forholdet mellom de to svarer til forholdet mellom den semiotiske koraen og det symbolske, men er her altså knyttet til tekst (2002, s. 120). Språkets underliggende fundament er genoteksten (s. 121). Denne er en ustabil prosess knyttet til driftene, er ikke-lingvistisk og bidrar med en retning (*path*) (s. 120-1). Fenoteksten er det som lingvistene betegner kompetanse eller handling (s. 121). Mot det åpne området genoteksten utgjør, er fenoteksten bundet i en kommunikasjonssituasjon mellom en avsender og en mottaker. Den har derfor en struktur som følger kommunikative regler (ibid.). I ”The System and the Speaking Subject” (1973) skriver Kristeva: ”The presence of the *genotext* within the *phenotext* is indicated by what I have called a *semiotic disposition*” (2002, s. 28). Et uttrykk for forbindelsen mellom de to vil for eksempel være artikulasjon (ibid.).

Hvordan noe sies avgjør meningsinnholdet. I *Nyfiken* er det derimot tidvis brudd mellom det verballingvistiske og bildets fortelling. Elskovsscenen mellom Börje og Lena i *Blå* kan tjene som eksempel. Her brytes det erotiske språket ned for en kommersiell produksjon. ”Marabou” stønner Lena, og den driftsbårne dialogen fortsetter mellom de

¹¹ Oversatt fra *genotext* og *phenotext*.

elskende der de artikulere ulike merkevarer (B16).¹² Fenoteksten bryter med genotekstens opprinnelighet. Driften forskyves fra reproduksjon til et selvoppfyllende begjær, men hvor dette poengteres, fremstår det som en kritikk av en slik livsførsel. Her illustreres hvordan den kommersielle lykken stadig defineres som utenfor individet. Selv om det kapitalistiske systemet setter subjektet i sentrum, blir lykken illusorisk. Individet drives fremover mot en lykke, eller høydepunkt, som alltid er utenfor det. Lena avbryter driftene. De må roe seg ned. Det gis ingen orgasme, løsning eller forløsning verken her eller tidligere i filmene. Scenen er imidlertid den eneste som bygger opp mot noe slikt, kanskje muliggjort ved fenotekstens tilsløring av erotikken.

Mot de øvrige erotiske scenene er det også de elskende selv, og ikke klippingen, som avbryter akten, endelig poengtert ved Börjes datter som gråter. Erotikken mellom Börje og Lena gis således fruktbarhetens kontekst, og flytter den derfor ut av den utforskende *jouissance* som råder i *Gul*. Her nærmer heller kroppene seg det sublime, visualisert ved kroppenes kurver som bølger svakt, som sanddyner, eller havets dønninger. Da Lena så går etter Börje, er nakenheten påtrengende mot det fremmede barnet i sengen. Den opprinnelige kroppen viser seg som tabubelagt. Lenas ettertenksomhet vitner om det som ikke kan overskrides. Da hun trykker seg inntil Börje på kjøkkenet, uttales en lengsel etter enhet eller forening som er umulig gjennom annet enn et barn, et forhold utenfor de elskende motsatt den verbale artikuleringen som gjorde elskoven absurd. Lena og Börje skaper ikke nytt liv, men egen nytelse. Der det lingvistiske forflyttes fra natur til kultur, defineres også det opprinnelige ut. Seksuallivet blir en del av en overflødhetskultur der målet er de elskende selv, en selvforsterkende seksualitet.

Dette er Lena og Börjes siste erotiske scene og danner opptakten til Lenas maternale reise. Hun forteller at hun skal til Västergötland for å lete etter sin mor. "Efter vem?" spør Börje himmelfallen: "Mamma" mumler Lena tydeligere, som om moren ikke er en fremmed, men alt del av karakterens liv, en forankring av Lenas fenotekst som overbeviser i sin logikk (B16).

Intonasjon

Sjömans verk løfter frem det semiotiske språket ved for eksempel å vektlegge intonasjon som avgjørende for meningen som skapes. De følgende eksemplene illustrerer det semiotiskes betydning for språkets meningsinnhold og referer til en diskusjon om kjønns betydning for

¹² Verbaliseringen fortsetter vekselvis mellom de to adekvat en fysisk stigende nytelse. Börje: "Heineken." Lena: "Fiat." "Pripps Blå." "Brylkräm. Brylkräm." "Heineken." "Marabou. Leon! Nej, nej, du," "Heineken" "Vi lugnar oss lite."

tilgangen til det symbolske. Deretter følger et eksempel på verkets parodiske tone, og til sist Sjömans tvetydighet som evner å forene kanskje paradoksale politiske holdninger, peke ut mot betrakterens refleksjon og unndra Sjöman fra å være den som fremsetter sannheten.

Nyfikens base er virkeligheten. Hverdagens rom er stedet for handling, og sosiale aktører etablerer i stor grad filmenes samfunnskritiske meningsinnhold. Filmenes realitet skiller seg fra det symbolske forstått som et struktureringsprinsipp der entydige definisjoner er mulige, også definerte komplementær- og motsetningsstrukturer gitt ved overgangen fra symbol til tegn.¹³ Verbalspråket knyttet til det symbolske kan tidvis danne en metatekst i forhold til de svar Lena og filmene søker. Enkelte sosiale aktørers erkjennelser står som generelle sannheter om samfunnet filmene portretterer, ut fra en logikk eller et bilde filmene for øvrig får frem. Språkets meningsinnhold viser seg også fundamentert i spesifikke, fragmentariske situasjoner der genoteksten avgjør det verbale utsagnets betydning. De mellommenneskelige møtene, eller fraværet av slike, skaper scenenes dynamikk og komikk utover den informasjon som konvergeres. Ved at de sosiale aktørene tjener som vitner som ikke bare bidrar med politiske oppfatninger eller mangel på sådanne, men ofte fremsier erkjennelser som er knyttet til erfaring av å være menneske i dette samfunnet, danner utsagnene en del av filmenes grunnivå. De får fungere som metatekst og fremstår som bidrag til de erkjennelser Lena og filmene søker.

Der et av intervjuobjektene på vei opp fra undergrunnen i Stockholm fortrolig lener seg frem og nærmest hvisker til Ulla: ”Jag fattar inte va du säger”, peker han på en situasjon av kjønnsforskjell ved at han neppe hadde sagt dette slik til en likemann (G4). Uttalelsen begrunnes ikke i en språklig barriere, men av meningsinnhold. I Jacques Lacans ånd kunne eksemplet tjene til å illustrere kjønnetes ulike tilgang til språket gitt av deres ulike forhold til fallos. Det følgende sitatet er hentet fra ”God and the *Jouissance* of the Woman. A Love

¹³ I ”From Symbol to Sign” (1970) redegjør Kristeva for den historiske overgangen fra symbol til tegn. Før 1300-tallet verken lignet eller kunne symbolet redusere det universelle. Den vertikale meningen var enhetlig, ”one of restriction” (2002, s. 65), og den horisontale meningen, symbolene sett i forhold til hverandre, eksklusiv: ”within its ‘logic’ two opposing units are exclusive” (ibid.). Det vil si at et symbol ikke kunne inneha en paradoksal mening. Idet symbolets posisjon blir svakere blir det også i økende grad materielt. Istedenfor at Ordet bærer meningen, er det kombinasjonen av tegn som produserer det. Dette leder til imitasjon. Den symbolskes monovalente struktur erstattes av en brutt dobbelstruktur. Symbolet antar form av realisme, og kan inneha paradoksale meninger, slik som at Kristusfiguren både symboliserer lidelse og kjærlighet (s. 67). Dette er i følge Kristeva psykoanalysens fødselspunkt, ved at negativiteten introduseres som en del av en homogen, positiv enhet (ibid). William av Occams doktriner skiller det universelle fra det enhetlige, det symbolske fra det realistiske. Dette kalles nominalisme (s. 68). Herfra følger en terminologi av tegn, ikke symboler, som konstruerer virkeligheten som en kombinasjon av disse (s. 69). Når de ulike enhetene ikke lenger er avhengig av den ideen de representerer, men i seg selv personifiserer denne, er overgangen gitt fra symbol til tegn (s. 70). Tegnet er derfor ikke enhetlig, men referer til en samling ideer. Det er arbitrært i sitt meningsinnhold ved at det ikke er avhengig av eller nødvendigvis støtter opp om sin transcendentale base. Mening blir noe som skapes i samhandling med andre tegn og nye meninger transformeres (s. 72).

Letter” fra hans oversatte seminarrekke ”Encore” fra 1972-3. Det tjener her som eksempel for illustrere hvordan språkteoriene i praksis kan få et nokså bombastisk uttrykk:

There is woman only as excluded by the nature of things which is the nature of words, and it has to be said that if there is one thing they themselves are complaining about enough at the moment it is well and truly that – only they don’t know what they are saying, which is all the difference between them and me. (Lacan 1982, s. 144)

Retorikk utelukker protest ved at protesten igjen bekrefter hans teorier. Den symbolske ordens tegn, gitt av fallos,¹⁴ er den eneste språklig gyldige. Kvinnen forstår det symbolskes språk, benytter språket, men er ikke skaper av det. I sin språkløshet blir hun også det ukjente, det symbolskes negativitet.

Det er imidlertid ikke bare hva den unge mannen sier som har betydning, men hvordan han sier det. Kjønnsskjellen tjener som et påskudd til å slippe unna den påtvungne intervjusituasjonen, samtidig som den åpner for et møte ved at han halvt smiler ned til Ulla før han haster videre. Utsagnet tar form av en betoelse. Denne avsløringen ligger i det semiotiske, i kroppsspråket og hvordan han bruker stemmen tonalt og temporalt der han halvt smilende hvisker frem sin holdning. Det viser muligheten for forandring. Språket tegnes som en dynamisk størrelse han i denne situasjonen ikke behersker ved at han ikke forholder seg til begrepet ”klassamhället”. Virkeligheten defineres eller forstås ikke utelukkende fra det språklige avgrenset til det verbale og til den lingvistiske strukturen. Kommunikasjonen har flere møtepunkter og forståelsesmønstre enn det symbollingvistiske.

Ved at mening ikke er gitt, men noe som skapes i en sammenheng, åpnes det for at mening gis av språket, men også at språket kan løsrives fra situasjonen og skape sammenhenger ut fra en lingvistisk logikk. Betydningen løsrevet fra situasjonen vil her gi en motsatt mening enn innholdet i situasjonen, ved at ”jag fattar inte” i seg selv er en nedlatende uttalelse som avviser dialog. Dette understrekes ved at setningen ikke følges av en oppfordring om at han ønsker å forstå. Sannheten knyttes ikke til tegnet, men til en rekke av tegn. Det vil si at tegnet forholder seg til en sammenheng som gis av den lineære tiden:

¹⁴ E. Ann Kaplan summerer Lacans teorier i perspektiv av kvinnens rolle i det symbolske. Denne er gitt av signifikanten fallos, en imaginær størrelse. I oppsummeringen fremkommer også hvordan kvinneligheten forblir det ukjente i en slik definisjon av språket: “For Lacan, woman cannot enter the world of the symbolic, of language, because at the very moment of the acquisition of language, she learns that she lacks the phallus, the symbol that sets language going through a recognition of difference; her relation to language is a negative one, a lack. In patriarchal structures, thus, woman is located as other (enigma, mystery), and is thereby viewed as outside of (male) language” (Kaplan 2000, s. 119-20).

syntaksen. Der denne fragmenteres, oppstår nye sammenhenger som er de potensielle ut fra tegnet. "It is a truth of the order of syntax [...] that can be linguistic or logical, but that nevertheless governs the conditions of production both of the subject of enunciation and of its potential multiplicity of statements" (Kristeva 2002, s. 219).

Som eksempelet fra undergrunnen viser, endres meningsinnholdet i setningen der den ikke rammes inn av det semiotiske. Det lingvistiske språket er derfor ikke sant eller meningsfylt alene dersom sannhet oppfattes som en del av det symbolske virkelige. Mannen forstår ikke det symbollingvistiske innholdet i Ullas spørsmål. Det semiotiske blir bærende for den mellommenneskelige kommunikasjonen og har her også autoritet over det. Det vil si at det symbolske, som det navngivende eller det som definerer, her gis av det semiotiske. Det språklig meningsbærende blir det omkring tegnet. I forhold til meningsinnhold, er altså ikke Ordet først, eller Ordet er ikke det livgivende.

Verken det semiotiske eller symbolske er her kjønnskategoriske områder. Her illustreres en kjønnsrollefordeling der mannen ikke forstår det symbolske innholdet i språket kvinnen fremsetter, og benytter det semiotiske i språket til å forklare hvordan han forholder seg til hennes språk. Etter Lacans standpunkt kunne uttalelsen innebære at den unge mannen impliserer at Ulla ikke har tilgang til det symbolske språket og at hennes aktivitet i det sosio-symbolske er uforståelig. Da vil språket være oppbygget om en gjensidig mistenksomhet, fundamentert i to ulike og uforenlige situasjoner. Men mannen smiler og hvisker. Han blir ved det imøtekommende og sjenert. Det semiotiske unndrar det symbollingvistiske en overlegen holdning. Lacans utsagn mangler gyldighet for praksis og danner en begrensning av språkforståelsen. Det symbolske råder ikke grunnen, men er i eksempelet gitt det semiotiske i form av gester og intonasjon.

Generaliserende erfaring av det symbolske

Nyfikens fragmenterte stil åpner for at det utsagte ikke bare er bundet i en spesifikk situasjon, men isteden fungerer som en del av filmtekstens helhet. Istedenfor én fortelling, presenteres flere ulikt situerte scener. Diskursen blir nevrotisk på grunn av elementer som den hyppige klippingen, overganger som ikke korresponderer til den situasjonen bildet viser, men gir det uttalte nytt meningsinnhold. De fremmedgjørende elementene som skaper nye helheter, trekker betrakteren inn som meningsskapende overfor verket. Kristeva skriver at poesien ofte avviser helheten, strukturen: "[...] a kind of totalization of semiotic motility." Helheten gis av syntesen mellom det semiotiske og det symbolske: "[...] and the semiotic pulverizes it only to make it a new device – for us, this is precisely what distinguishes a text as *signifying practice*

from the 'drifting-into-non-sense' [*dérive*] that characterizes neurotic discourse" (Kristeva 2002, s. 104). I kapittelet om filmens politiske stemme, vil analysen av scenen der Palme intervjues, vise at det nettopp er en slik nevrotisk diskurs som trer inn idet lydbildet fragmenteres og nærmest løsrives fra situasjonen. At Palme forteller om sin egen erfaring fra litteraturen og hevder at tingene etter hvert begynner å føye seg inn i et mønster, kan tjene som en metakommentar til hvordan dialogen mellom Sjöman og Palme forløper. Mønsteret, det semiotiske bildet, får tre inn som støttespiller for en oppløst linearitet. Det utsagte heves over situasjonens spesifisitet og peker mot *Nyfikens* estetikk der betrakterens semiotiske disposisjon avgjør filmenes helhetlige innhold. Det vil si at betrakteren ikke bare bidrar overfor verkets meningsinnhold, men også formgir det. De ulike nivåenes strukturelle sammenheng er et slikt eksempel.

Et metaspråk innebærer at det semiotiske undertrykkes og at ordene blir betydningsbærende i seg selv (ibid.). Lenas siste intervjuobjekt om klasseproblematikken i LOs høykvarter sin vurdering av samfunnet, tjener til å forstå det samfunnet filmene mottas i der de kritiseres for radikale holdninger og estetikk. Mannen står i nøytral posisjon og ser ned mot Lena som spør – barnet får svar av en vitende. Den romlige bakgrunnen forteller ikke hvem han er. Ansiktet portretteres frontalt. Anonymiteten reduserer den historiske virkeligheten han taler i og allmenngjør utsagnet. Situasjonen er derfor mindre segmenterende enn den i undergrunnen. Utsagnet fremsetter en påstand som begrunnes av erkjennelse. Spørsmålet han svarer på er gitt som lydmessig overgang, men finner sin sammenheng forankret retrospektivt: "Hur lång tid tar det innan vi får utjämning her i Sverige, lönutjämning och klassutjämning?" "Det tar nog väldigt lång tid." "Varför det?" "Därför att folk är konservativa. Dom vill inte vara med om stora förändringar" (G5). Her beveger filmen seg forbi filmens ramme til det utenfor situasjonen og bakenfor politikken, der menneskets erfaringer finnes. Disse generaliseres. Utsagnet fungerer som en kommentar til den motstand *Nyfiken* møter, og en sannhet om samfunnet filmene opererer innenfor.

Denne sosiale aktøren bidrar med en bevissthet omkring det aktuelle samfunnet. En slik bevissthet kontrasteres hyppig i filmene, som da Lena intervjuer feriereisende på Arlanda flyplass. Bevisstløshet og usikkerhet omkring samfunnsforholdene er også samlende for det å være borger i det demokratiske samfunnet. Lenas pågående engasjement danner en kontrast til dette, og fungerer kritisk til en mangel på politisk norm. Samtidig søker hun svar og er ofte overbevisende uvitende. Svarene hun får blir tidvis absurde. Lena: "Vad ska ni andra göra då, om det blir ockupation?" Førstegangstjenende: "Alltså man ska inte ge sig va, Sverige ger sig inte. Och alla utsända radiomeddelanden och alla sånt därna om vi är slagna, det är falskt, va,

det ska vi inte bry oss om.” Lena: ”Är det det ni får lära är?” Han: ”Det står väl i den här brochyren ‘Om kriget kommer’ som alla människor fick tilsända, va” (G9). Det nøytrale Sverige fremstår som paranoid og informasjonen tolkes til det beste av en ung militær.¹⁵ Om det symboliseringstjenester tjener en god sak, er det ingen ting i veien for at det styrer landet, men, som analysene av den politiske stemmen i *Nyfiken* også vil vise, idet individet reduseres for sakens skyld, blir en slik håndhevelse lite humanistisk. Så flytter *Gul* fokus fra bakkenivå til dem som har bredere makt, slik at det politiske systemets individer trer i sentrum for et abstrakt systems generalisering, representert ved ansatte i LO og statsråd Olof Palme. Som analysen vil vise, om idealismen ikke er levende, som hos Palme, mister politikken bakkekontakt.

Språkets perspektiv

Nyfikens tone er hyppig parodiens. Humoren er innadvendt og inneforstått. Der Lena i *Blå* ringer til Börje, erklærer hun at hun savner ham. ”Ja, ja, ja, gud va jag saknar dej, ja” sier hun i en tone som parodierer slike kjærlighetserklæringer ved at hun hurtig og uten stemmens intense, lengtende klang, løper igjennom ordene. Da de har lagt på, kaster Börje, som nettopp har bedt henne om å være trofast mot ham, seg i armene på en flokk hylende jenter (B23). Parodien mellom Lena og Börje fullbyrdes til en løgn.

Filmene diskuterer sannheten om samfunnet de portretterer. Der Sjöman leker med kategorien sannhet som realitet, blir den utilnærmelig og pågående. Han tvinger betrakteren til stadig å søke en definisjon av den og understreker det usikre i et samfunn der det entydig meningsgivende er oppløst. Dette illustreres ved det språklige og således tegnets mulige paradoksalitet. Signifikanten, artikuleringen av eller meningsbæreren av signifikatet,¹⁶ motsetter seg sistnevntes meningsinnhold, eller beveger dennes meningsinnhold til en motsetning. Et illustrerende eksempel er da Lena skyter etter Börje i Fagerdal da han forsøker å stikke av fra henne. Med geværet tett i ryggen er Börje prisgitt Lenas vilje der hun skyver ham ut av huset. Så springer han, og Lena skyter. Ved artikuleringen av den makten hun besitter, vendes meningsinnholdet mot henne, eller hun får sin vilje dersom signalet oppfattes som en protest mot at han stikker. Börje snur seg selvsikkert ved den rolige og kontrollerte

¹⁵ Iveren og engasjementet til den vernepliktige kan ha smittet fra Lenas tilstand, her hvor hun har glemt å spørre de vernepliktige om de vet hva de skal gjøre om landet blir okkupert og gjør sitt ytterste for å innhente informasjonen. Med en ny filmrull og liten tid: ”Lena högg tag i både provies och militärgrabbarna: ‘Ja-men, om vi blir ockuperade, om vi blir ockuperade.’ hon gick på dem som en terrier, rök och slet, utan att höra vad de egentligen svarade” (Sjöman 1967, s. 160-1).

¹⁶ Definisjonene er hentet fra Easthope (ed.) 1993, s. 206.

bevegelsen, og stiller seg opp. Lena skyter ikke igjen. Makten sentraliseres der de kringgås og måler hverandre med blikket (G27).

Betydningenes omskiftelighet følger også menneskets erkjennelsesform ved det retrospektive perspektivet. Filmenes forankring i den historiske virkeligheten utgjør både det laveste nivået samtidig som voice-over fungerer som gyldige over disse stemmene. I åpningen rammes Sjömans stemme igjen inn av det svenske samfunnet han henviser til. I *Breaking the Frame* (1991) skriver Inez Hedges at uansett hva slags form voice-over har i en film, vil den, selv der den gjengir et minne til en av karakterene, peke tilbake på arrangøren, som er Hedges betegnelse for regissøren (1991, s. 4). Lenas og Börjes stemmer peker således konsekvent tilbake på Sjömans som holder det rådende ordet. Ved verkets tvetydighet er også denne stemmens troverdighet noe betrakteren må ta stilling til. Lenas og Börjes stemmer blir derfor her en del av verkets tekstlige struktur, og står som instruert og beregnet for verkets logikk og overbevisning.

Sjöman både pirrer og uroer betrakteren der han underforstått at *Nyfiken* vil provosere publikum, erklærer at ”Jag träffa Lena när vi gjorde 491, men den gången satt vi inte fart på nån ting, varken hon eller jag” (G3). For en betrakter kjent med Sjömans produksjoner, er underdrivelsen grov. Lena og Vilgots siste samarbeid provoserte sin samtid i større grad enn det *Nyfiken* kom til å gjøre (Åberg 2001, s. 193). Sjömans stemme unndrar seg den offentlige sannheten. Verkets stemme blir lite tillitsvekkende. Kunsten tilbyr en sannhet, påpeker Kristeva, som ikke er absolutt, men som fremsetter og stiller spørsmål ved troverdighet, sannsynlighet, det plausible.

But the ongoing subjectivization of truth, the fact that it depends on the namegiver inevitably gives rise to uneasiness in the face of another truth which cannot be determined and which does not even operate in its own field of effects, although it is always evoked, like a phantom, by those who wish to understand: that is to say, the *semblance* of truth which is at work in the discourse of art. (2002, s. 220)

Sjöman gir et subjektivt bilde av det samfunnet han portretterer og dette samfunnets historie. Ved mangel på entydighet og tydelighet, trekkes betrakterens rolle inn i verket som den som må avgjøre sannheten om det som fremsettes. *Nyfikens* betrakter er derfor den brechtianske, kritisk og selvreflekterende.

Den realistiske stilen

Filmene unndrar seg det eventuelt autonome verkets muligheter. Istedenfor å danne en egen tekst, fungerer *Nyfiken* som ekstrakter av virkeligheten, med den samme tilknytning til dennes materialitet som det symbolske for øvrig. I sitt radikal-realistiske, naturalistiske og tidvis ekstremrealistiske uttrykk, iscenesettes en virkelighet som er nær kroppens erfaring. Cecilia Mörner fremhever for eksempel hvordan det at Rune urinerer i vasken, ikke bare viser et individ frarøvet verdighet av den økonomiske situasjonen, men at handlingen også understreker et kroppslig forankret sinn (2000 (a), s. 63). Skuespillernes kropper plasseres i en sosial-realistisk kontekst som knyttes for alle unntatt Rune, til individenes sosiale roller i den samtidighet filmene portretterer.

Skuespilleren som en del av samfunnsteksten

Betrakteren presenteres eksplisitt for regissørens og hovedrolleinnehaverens tilknytning til prosjektet, slik at de fremstår både som sosiale aktører i en filmvirkelighet og som selvparodierende i sine gitte roller: ”Lena Nyman, teaterelev, 22 år” og den selvopptatte ”Vilgot Sjöman, ung regissør, 42 år” (G1). Rollene i filmene adskilles aldri fra egennavnene. Selv om Lenas fulle biografiske navn er Anna Lena Lisabeth Nyman, er ikke dette et hun benytter i det offentlige. Hennes yrkesrolle er karakterens, og den historiske personen den samme som den fiktive. Det symbolskes signifikant viser til referenten kroppen, bæreren av navnet. Forbindelsen mellom karakteren og skuespilleren er i det symbolske enhetlig og forankres i kropp og stemme. Karakteren og skuespilleren blir for betrakteren den samling av egenskaper som betrakteren presenteres for.

Om egennavnets kjennetegn skriver Kristeva: ”[...] a proper name is identified not through intellect but through the senses” (2002, s. 234). Presentasjonen skaper et inntrykk av at betrakteren opplever den virkelige Lena. En slik troverdighet underbygges av karakterens hyppige nakenhet og de fortellinger hun knytter til kroppens erfaring, men også karakterens drivkraft som i stor grad knyttes til Lenas biografi og skuespilleren ved den improvisatoriske arbeidsformen. Hennes stemme og kropp fremstår således som filmenes sannhet, et samlende sted for erfaring som er uoppløselig i forhold til filmenes estetikk for øvrig. Cecilia Mörner skriver: ”Lenas röst upplevs måhända som långt ifrån objektiv och obesudlad, men väl som *äkta* eftersom den inte fogar sig till det textuella system filmen utgör” (2002 (b), s. 189). Mörner knytter ektheten til den historiske virkelighet Lenas stemme eier i samtiden (ibid.). Her kommer også nærheten til noe grunnleggende frem. Sammen med de erfaringer filmens Lena uttrykker og de som presenteres i filmdagboken, forankres stemmen i de erfaringer

kroppen gjør i filmen, eller som hun tilkjennegir som deler av sin historie. ”Ja, inte fan kunde jag tro att nån kunde tycke om mig precis som jag är –”, betror Lena Börje da de har klatret opp i Kvilleeken for nok en erotisk utforsking. Hun begrunner manglende nytelse med: ”hängbröst, mage, fet” (G29). Ikke bare tilkjennegir hun et lavt selvbilde, ”Her lack of confidence concerning her body can just as well be judged from the point of view of a low awareness of the self that is irrespective of sex or gender” skriver Mörner (2000 (a), s. 60). Hun påpeker at Lena her tilkjennegir en erfaring som handler om henne, som i motsetning til i de politiske intervjuene ikke er en forkledd eller forestilt situasjon: “[...] she conveys something about her self, as an individual and as a member of a particular society” (ibid., s. 61). Det handler imidlertid ikke her bare om at Lena har hatt et lavt selvbilde. Selve forandringen er essensiell. Hennes seksuelle historie er, slik hun betegner den med de ytre karakteristikkene av seg selv, knyttet til henne selv som seksuelt objekt. I *Nyfiken* bevitner betrakteren en person som har blitt subjekt for egen seksualitet. Denne endringen gjør, som hun tilkjennegir, en avgjørende forskjell for om hun har glede av det erotiske livet eller ikke.

Lena Nyman danner altså et levende sentrum, et følelsesmessig åpent sted der hun iscenesettes, men også utvikler og bidrar med personlige erfaringer. Lena er derfor ikke bare en karrieredrevet skuespiller som har fått sitt livs sjanse, slik Sjöman sjalu fremstiller henne: ”Den här filmen är hennes chans. Det vet hon. Och hon tar den. Jämlar som hon tar den” (G36). Hun benytter denne sjansen til å si noe om erfaringen av å være ung kvinne i det samfunnet hun lever i, gjenskaper og foretar nye erfaringer under innspillingen. Hun inkarnerer en rekke brytningspunkter, der eksempelvis askesen i *Gul* utgjør et slik tveegget sverd mellom ideal og autonomi.¹⁷ Portrettet av Lena Nyman blir således et spørsmål om grader av fiksjon, skuespill og iscenesettelse.

Tilsvarende gjelder regissøren, men han har større kontroll over hvem han presenteres som ved at han også befinner seg bak kamera og er filmens overhode. Det han sier i filmen motsies gjennom verkets resultat som er hans produkt. At han er selvopptatt eller ”politisk grøn” (Sjöman 1967, s. 167) spiller derfor mindre rolle så lenge han lykkes i skape en

¹⁷ Avmagringsidealet er et tveegget sverd for Lena, som gjennom filmdagboken knyttes til autonomi- og integritetskonflikter. Den biografiske Lena forsøker å faste og samtidig bryte med en mor som støtter opp om hennes slankeprosjekt (Sjöman 1967, s. 110). Det som i Monica Rudberg og Harriet Bjerrum Nielsens sosiologiske studie *Moderne jenter* (2006) omtales som de 60-tallets unges effektive språk for selvstendighetsmarkering, det anorektiske (s. 254), mister sin gyldighet. Samtidig representerer avmagring et estetisk ideal innenfor det maskuline universet, som kritikere av filmen finner det for godt å minne om, for eksempel: ”för fet att kles av” (*Aftonbladet*, 24.03.68). Det bekrefter, som filmen antar i sin iscenesettelse av Lenas kroppslige konflikter, at samfunnets kvinnebilde og -rolle er ment å tjene som en betryggende figur for det sosio-symboliske både i det politiske og estetiske. Hennes kroppsuttrykk er således et sentralt spørsmål i filmene, og dreier seg ikke bare om en privat konflikt, men rokker ved en samfunnsorden.

samfunnskritisk film. Den mening som kan utvristes av verket kan tale til hans fordel, slik det gjør i for eksempel Åbergs doktoravhandling. Der fremhever Åberg at Sjöman kommer kritikken av filmene i forkjøpet ved filmenes refleksive struktur (2001, s. 195).

Lenas karakter danner hoveddelen i hans produkt, men hun kan ikke tildeles ansvar og ære for verkets helhet og stil. Hennes karakter forblir derfor en del av regissørens produkt. Der hun reflekterer over rollen, og hvor filmdagboken også viser hennes vilje og ønsker overfor denne, reduseres hennes stemme til en side ved verket som ikke har autoritet over det. Karakteren snakker derfor ut fra sin situasjon og ikke ut fra verkets samlende meningsinnhold. Det skjeve forholdet illustreres i rammefortellingen og dynamikken beskrives i filmdagboken.

Typisk for den egosentriske regissørfiguren er at han lar Lenas far forbli en fiksjon, en definert karakter: Peter Lindgren spiller Lenas far Rune. Hans funksjon er primært i tilknytning til Lena og det symbolskes temporalitet ved at hun identifiserer seg med ham og hans politiske nederlag. I *Blå* opptre han som skuespilleren hun hilser på som en fremmed før den korte iscenesettelsen av foreldrenes forhold finner sted. Som far har Rune derfor ingen betydning for Lena i rammefortellingen. I fiksjonsuniverset er han den stødige figuren ved at han er singulær. Dette rydder plass for regissøren som virkelighetens agent. Lenas mot- og medspiller Börje Ahlstedt introduseres utelukkende under en iscenesatt opptaksprøve i *Blå*. Om han skal være med i prosjektet eller ikke, er et tilbakevendende tema i rammefortellingen. Det fremhever regissørens behov for å være universets eneste mann. Rollen han vil ha er patriarkens. Han er den styrende maktinstansen som alltid vil holde det siste ordet, og blir derfor navngivende, men en som verken betrakteren eller Lena kan feste lit til. Han er både faderlig overfor Lena og vil styre i filmens rom, også det rommet som iscenesettes som utenfor arbeidet, slik som at hans sjalusi overfor Börje i *Gul* gjør arbeidsmiljøet anstrengt og ubehagelig i filmens avslutning. Betrakteren bevitner et filmteam som sliter under en urimelig regissør som harselerer med dem og lar dem ta scenen om igjen og om igjen: ”Nu får du fan bestemma dej,” fyker Börje til og må ta seg i det: ”Men vi kan ta om.” Vilgot: ”Ja är vi inte her för att göra det då?” ”Jo,” svarer Börje. ”Icke sant Lena, vi kan ta om?” (G36). Der forholdet mellom Börje og Lena brytes i fiksjonsuniverset, er de nå sammen i rammefortellingen, regissøren har mistet kontroll og repetisjonen, gjentagelsen, er hans maktmiddel.

Regissørens makt både over skuespillernes kropper, dialoger og økonomiske situasjon iscenesettes. Som Laura Mulvey skriver om den eksemplariske Hollywood-helten, her Scottie i Alfred Hitchcocks *Vertigo*: ”He controls money and words, he can have his cake and eat it”

(1988, s. 67). Sjöman er ingen sympatisk figur og blir derfor en dominerende antihelt, en som betrakteren ikke ønsker å identifisere seg med. Lena og Börje hvisker fortrolig sammen i bilen ”Har du snackat med honom?” De diskuterer og Lena medgir ”Ja, ska det vara så här kan jag ju lika gärna göra det.” ”Jag tycker det.” ”Jävigare kan det ju inte bli” (G36). Det er ikke lenger noen vits i å skjule sannheten for regissøren, sannheten om at han ikke kan kontrollere livet og virkeligheten. Utenfor venter skuespillernes selvstyrte virkelighet. Samtidig får hans sjalusi frem hvordan den avler skjulte sannheter. Lena er ikke åpen og fri i forhold til arbeidet deres. De har blandet kortene. Lena blir den som må balansere situasjonen, og hun må følge hans instruerte bevegelser.

Ved å iscenesette seg selv som maktens tidvise usympatiske agent, åpner Sjöman for en gjenkjennelse av et urimelig system.¹⁸ Tegnet forstørres i personifiseringen av patriarkatet. En slik metonymi gjelder også de andre medvirkende, der Börje, Vilgot og Lena peker ut mot flere samfunnsforhold. Magnus er jokeren, for Sjöman den ukjente. Teksten han er belagt med motsier Lenas prosjekter. Av filmteksten stemples han som en sviker, eller en opprører mot den politiske holdning og ordene som Sjöman belegger Lena med. Demonstrasjonsplakatene de tre unge bærer understrekes som det symbolskes definisjoner av kroppenes aktivitet ved hans motstridende budskap, som at svenskene både skal tre inn og ut av statskirken. I handling er han Lenas støtte og venn og de to har et harmonisk og nært forhold, for eksempel der de sitter sammen i scenen hos Palme. Hans kjerne er derfor uberørt av Sjömans iscenesettelse. Han blir en bærer av enigma, det som i den freudianske psykoanalysen utgjør

¹⁸ Lacans speilfase legger grunnlaget for en psykoanalytisk forståelse av lerretets fascinasjonskraft og det visuelle filmspråkets funksjon, og således hvordan betrakterens ego forsterkes gjennom filmspråket. Speilfasen inntreffer forut for språkfase. I mangel på fysisk selvbeherskelse opplever barnet speilbildet som mer fullkomment enn seg selv. Gjenkjennelsen av seg selv i speilet skaper et ideal og legger også grunnlaget for menneskets evne til å identifisere seg selv med andre (Mulvey 1988, s. 61). Det vil si at blikket mot speilet eller den andre representerer både en avstand til egen identitet ved gjenkjennelsen av den andre, og en forsterking av ego. Blikket splittes i det skopofiske og det narsissistiske. Her trer fascinasjonen for lerretet frem. Betrakteren kan identifisere seg med filmstjernen gjennom det narsissistiske aspektet. Betrakteren (for-)taper seg i bildet på lerretet og opplever samtidig at egoet forsterkes gjennom det ideal stjernene representerer – det glamorøse etterligner det ordinære (s. 61). Slik opphøyes eksempelvis daglige gjøremål ved at filmstjernen utfører dem, noe som medfører at mediet ikke blott er estetisk, påstår eller iscenesetter, men ved sin fascinasjonskraft har makt til å skape normer og statuere eksempler.

Laura Mulvey benytter dette til å vise hvordan kvinnen i den tradisjonelle Hollywood-filmen tildeles en rolle der hun bekrefter mannens ego, ergo hvor hennes bilde stjeles til dette formålet (s. 68). Om den mannlige betrakter er i stand til å gjenkjenne kritikken som ligger i Sjömans karakter, er et spørsmål som den samtidige kritikken av filmene gir et negativt svar på. Oppsummert kritiseres Lena av enkelte for å ikke være tilfredsstillende nok. At også Börje bør få en vakrere motspiller (Expressen 26.03.68), er nettopp et tegn på at mannen identifiserer seg med Börje heller enn Sjömans problematiske figur, og hvor kvinnebildet kritiseres for ikke å bekrefte eller idealisere mannens ego tilstrekkelig. Lenas rolle vurderes med andre ord ut i fra den funksjon hun har i forhold til mannen, til å bekrefte motspillerens styrke. Det er mulig Sjöman overvurderer sitt publikum der enkelte menn viser seg blindet av sin vante autoritet og heller stjeler Lenas subjekt for en overfladisk vurdering enn å motta kritikken av en dominans de er representative for.

kastrasjonskomplekset, identitetskonstruksjonens gåte. Han representerer en mann som ikke er drevet av et maktbehov sentrert ved fallos. Isteden evner han å samarbeide med Lena på en naturlig måte, uavhengig av kjønnsroller. Börje Ahlstedts dobbeltrolle er av en annen karakter. Han er en ung og moderne, karrierebevisst, ugift arbeider og småbarnsfar, men også kronprins. Rollen får føye seg inn i en tegning av et demokrati der en konservativ moral er i oppløsning. Carl-Gustavs opptreden vitner om et folkelig aristokrati der han har et forhold til arbeiderklassejenta og endatil har sex med henne på slottsbalkongen.

Ulla er ikke-voldens praksis. Hun er aldri provoserende som Lena, og er alene den som spør om folk kjenner til begrepet. For Lena er ikke-vold en idé hun tilber, iscenesatt med et ikke-volds-alter i huset i Kville. Lenas far Rune er den undertrykte og kanskje alkoholiserende arbeider. Ved at han utelukkende eksisterer som en fiksjon, kritiserer verket her sin egen naturalistiske estetiske tradisjon og samfunnets bilde av arbeideren. Klisjeen innebærer at arbeideren presenteres som skitten og fattig, med manglende styrke og integritet, styrt av drifter og med en snikende moral, slik Rune tar pengene han skylte Lena og stikker idet han forstår at Börje har tenkt til å bli på rommet hennes. Nøkkelordet ”en knäckt kille” (Sjöman 1967, s. 36) får vise hvordan samfunnssystemets grunnlag er brutt.

De to hovedpersonenes betydning, Lena og Vilgot, de sentrale skaperne av verket, spenner fra en grunnleggende singularitet til en overordnet universalitet innenfor verkets struktur, samtidig som deres singularitet beveger seg mellom ulike betydninger i hverdagen. Som universell er Sjöman patriarken, men han er også regissøren og til sist privatpersonen Sjöman. Lena er livet han forvalter, arbeiderklassejenta som blir en representant for den sosialistiske ungdommen, teatereleven og privatpersonen Lena. Sjöman fører an fenoteksten. Lena holder i stor grad genoteksten. Den autentiske personen blir rollenes kjerne og samlende enhet. Sjöman og Nyman er begge subjekter i en historisk forankret virkelighet, som skuespillere og karakterer i filmene, og fungerer billedlig for den historiske virkeligheten som de portretterer. Fiksjonen tar således et steg forbi identifikasjon med en karakter, inn til empati med et menneske og gjenkjennelsen av et fullstendig subjekt.

Dokumentarspråkets refleksive estetikk

Dokumentarspråket bidrar i stor grad til at situasjonene oppfattes som ekte. De sosiale aktørene bidrar med erfaringer som bringes inn i filmen som en del av skuespillerens erfaring, og blir således en dimensjon som tilhører Nyman og Sjöman også der de situerer seg selv som regissøren og skuespilleren. Gjenkjennelse og empati med karakterene gjelder i vel så stor grad overfor de sosiale aktørene som befinner seg i situasjoner som kunne vært tildelt

betrakteren. Det dokumentariske er både filmens bakgrunnsteppe og målsetting. De erfaringer Lena gjør i det autentiske universet blir en del av karakterens historie, og karakteren rykkes inn i den aktuelle samtiden.

Bill Nichols gir i *Representing Reality* (1991) en oversikt over dokumentarsjangerens utvikling. Generelt presenterer han en holdning til dokumentarspråket som en måte å representere virkeligheten på, en uttrykksform innenfor det filmatiske som knytter seg tettere til virkeligheten. Han skriver: "we might think of documentary as a mode where this fictive cloud has settled back to earth" (s. 5). Dokumentarspråket blir et språk Sjöman trekker på for å kunne kritisere det samfunnet han iscenesetter og for at tematikken blir tatt alvorlig og anses som aktuell. Det estetiske uttrykket bidrar til en troverdighet i samme grad som han benytter livserfaring for diktning og andres ideer for sine egne (Åberg 2001, s. 174).

I stor grad reflekterer estetikken over mediet, så vel som at Sjöman reflekterer over egen rolle og Lena spiller sin situasjon. "Reflexive texts are self-conscious not only about form and style, as poetic ones are, but also about strategy, structure, conventions, expectations, and effects" (Nichols, s. 57). Ved at Sjöman minner betrakteren på teksten i seg selv, avbrytes Lenas budskap. Hennes stemme og bidrag blir en del av Sjömans prosjekt, men står ikke som bærende alene. Istedenfor at fokuset er de politiske funn Lena gjør, er hvordan samtalen forløper og hvordan Lena mestrer situasjonen, en vesentlig del av den politiske tematikken. Istedenfor å bli trukket inn i Lenas verden, drives betrakteren også til å ta kritisk stilling til det som presenteres.

Nichols skriver: "It is hard to be reflexive if you have something urgent to say about a pressing issue" (s. 17). Lena er ivrig delaktig i utviklingen av filmenes tematikk og karakterenes egenskaper og kjennetegn. Dette er, spesielt knyttet til hennes rolle, et tegn på at hun har noe på hjertet. Sjöman, slik han også iscenesetter seg selv, fungerer ofte som en brems overfor dette engasjementet. Lenas stemme reduseres til en mindre tydelig ved refleksiviteten, samtidig som Sjöman benytter det refleksive til å øke for eksempel scenens troverdighet i Fagerdal. Her rammes scenen inn av en virkeliggjøring ved rammefortellingen der troppen er til stede utenfor huset og kamera iscenesettes som fraværende inne i huset. Dette plasserer skuespillerne som sosiale aktører i en historisk bestemt situasjon.

Dokumentarspråkets estetikkk gjør derfor først og fremst den eksistensielle tematikken mulig. Samtiden og de menneskelige situasjonene der, trekkes inn i fiksjonsuniverset. Fiksjonsuniverset drar nytte av denne dimensjonen til å skape troverdig situerte karakterer.

En naturalistisk skuespillerteknikk

Skuespillerkroppene tegnes i et naturalistisk bilde. *Nyfikens* nakenhet inneholder verken pornografiens poseringer, fetisjering eller en selvbevisst oppvisning av en naken kropp, selv ikke der Lena i Fagerdal mediterer med bare bryst. Som Mörner påpeker, trekkes oppmerksomheten fra kroppen som sådan til bevisstheten denne kroppen rommer (2000 (b), s. 199). Kroppen blir et sted som tilhører subjektet, rommet, tiden den lever i. Nakenheten i seg selv eller kroppenes former blir en del av den naturlighet som estetikken streber mot. Der kroppene får være som de er ved at de ikke fremstilles forskjønnende, preges også karakterene og de ulike sosiale aktørene av at de er seg selv, mennesker som erfarer i en samtid.

De erotiske scenene er gode eksempler på estetiske og erfaringsbaserte møtepunkt. Erotikken danner et sted for fortrolighet, nærhet og glede. ”Låt Lena och Börje bära sig en smula naturlig åt – det kommer att verka chockerande nog” skriver Sjöman i forbindelse med innspillingen av den første erotiske scenen i *Birger Jarlsgatan* (Sjöman 1967, s. 89). Med buksene på knærne rydder Lena plass i rommet. Börje hjelper henne snart. De kler av seg, fomler, er klossete og sjenerte. Scenen blir humoristisk fremfor forførende. Bildene er nakne, stemningen båret av kroppenes opplevelser i en estetikk som unngår manipulasjon både i lyd og bilde. Kroppene verken tildekkes eller estetiseres annet enn av den harmoni som skapes av dagslysets flom. Handlingene tilhører subjektene i dette rommet og betrakteren rykkes nærmere den bevissthet og erfaring kroppene rommer, heller enn å forføres i et erotisk spill. Sort-hvitt-fotoet skaper en beskyttende film som gjør nakenheten mindre påtrengende, og føyer kroppene inn i en estetisk monokromi. Bildet bygges av grader av lys og skygge. Som i Edvard Munchs malerier og grafikk er kontrastene bærende, og scenen munner i en tett omfavnelse tilsvarende ”Kysset” (1892). Omfavnelsen beskytter kroppenes nakenhet og vitner om nærhet og ømhet (G15).

Skuespillerkroppen fremstår i iscenesettelsen av arbeidsprosessen som en del av filmens redskap. Filmene tilbyr derfor ikke en idealisering av skuespillerens funksjon. Isteden tjener skuespilleren filmspråket, slik som beskrevet av Walter Benjamin i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1977): ”Beobachter haben längst erkannt, dass in der Filmdarstellung ‘die grössten Wirkungen fast immer erzielt werden, indem man so wenig wie möglich ‘spielt’” (Benjamin 1977, s. 26). Hvor de medvirkende navngis som seg selv står det private som fiksjon og fiksjonen som en del av virkeligheten. Dette er også en del av skuespillerteknikken: ”du, Nyman, som privatperson, hur skulle du göra?” sier regissøren (Sjöman 1967, s. 60). Sjöman vil derfor ikke bare under huden på det svenske samfunnet, men også under huden på skuespillerne og seg selv og oppfordrer til en gjenskapelse av autentisk

erfaring. Filmenes estetikk bygger opp til en nysgjerrighet hos betrakteren, der det biografiske stoffet blir relevant for tematikken som fremsettes og skaper troverdige scener som peker mot de medvirkende selv. Denne bevegelsen forbi representasjonen bidrar også til en voyeurisme, iscenesatt gjennom et pågående kamera som ofte illustrerer et skjult kamera, slik som det sekundære kamera hjemme hos Palme gjør. Kameraet er de medvirkende uvedkommende, og friheten til å iaktta øker ved at det er usett. Blikket blir pågående. Noen stiller seg opp frontalt for kamera og kamera synes med ett å bli det sentrale, men så forteller klippet at det er en som tar bilder av dem med et fotoapparat, og kamera er igjen den utenforstående, usynlige gjesten. Sjömans kikkerrolle er i *Gul* den erotiko-fikserte, illustrert alt i begynnelsen av filmen, der han synger og titter på fotografier av erotiske figurer fra indiske tempeler (G3. Sjöman 2001, s. 69). Et nysgjerrig blikk får prege flere i *Blå*. De gamle følger begeistret Lenas flørt med dr. Bertil Wikström (B20). Lena stirrer inn vindusruten og iakttar et lesbisk pars kjæling (B27).

Det vitebegjærlige kjennetegner filmprosjektet. Skuespillerne drives til psykodrama og improvisasjon ved siden av å medvirke til å utvikle filmenes handling og filmrollene. Sjöman forlater egne forestillingsmønstre (Åberg 2001, s. 174), beveger seg ut av filmatelieret og bort fra manus (Sjöman 1967, s. 13-14). Dialogen utgår fra kroppen, slik at skuespilleren arbeider med å bli kjent med omgivelsene. Der Lena sammen med en venninne kler rommet med bilder, er dette en del av en slik strategi (ibid., s. 51). For øvrig følger arbeidsmetoden stort sett tre hovedsteg. Først prater de gjennom scenen, repeterer til de finner en form som fungerer og spiller inn (s. 69-70).

Filmene er derfor mindre improvisatoriske enn tiltenkt. Lena er den som kastes ut i intervjusituasjonene og slik bidrar med egne ressurser for å mestre dem. Situasjonene fjernt fra manus, gjør at det som presenteres er *levd erfaring*. "Levd erfaring, ville [Beauvoir] si, er en åpen og kontinuerlig interaksjon mellom subjektet og verden, der hver term hele tiden konstruerer den andre" (Moi 2005, s. 86). En slik dikotomi bevitner betrakteren mellom Lena og intervjuobjekt. Dialogens tilblivelse blir det tematisk grunnleggende i mangel av politisk diskusjon. Den blir interessant på et mellommenneskelig plan, der individet i og utenfor det politiske systemet blir det politisk bærende.

Psykodramaet benyttes av Sjöman til å bryte grenser. "Processen strävar mot den punkt där kontrollen över verkningsmedlen brister. Åtminstone var det så Sjöman tänkte sig psykodrama: ett sätt att fylla fiktiva scener med känslomässigt verklighetsmaterial" (Åberg 2001, s. 177-8). I forhold til Lenas karakter opphører skuespillet og erstattes av et psykodrama der "gränsen mellan verklighet och fiktion, mellan omedvetet och gestaltad" (ibid., s. 177) bryter gjennom iscenesettelsen. Lenas konfliktfylte forhold til kroppen iscenesettes som en

dramatisk krangel mellom henne og Börje. Det er Lenas løsning på problemet om å gi filmene dynamikk for å unngå hverdagens monotoni: ”Lena sa til Börje: – Gå på mig hårt för min fetma! Gör det! Tala om hur jag ser ut och bry dig inte om hur det känns för mig. Gå på ändå!” (Sjöman 1967, s. 125). Scenens dynamikk skapes av Lenas selvkritikk, samtidig som hun gir stemme til kulturelt og biografisk nedfelte krav fra en formativ kultur. Hun vil således skape forandring både for seg selv og andre ved å peke på de problemer som følger for individet der en slik kultur håndheves. Der den biografiske Lena gråter (ibid., s.126), er distansen til omgivelsene nedbrutt. Kroppen er nettopp stedet hvor erfaringen av selvet foregår. Her brytes iscenesettelsens rom og samfunnskritikken blir smertefull. Der filmprosjektet når den autentisitet det streber etter, er filmenes sanne bilde den gråtende kvinnen.

Nyfiken søker altså å nå virkelighetens autentisitet. Grader av spill føyer seg inn i livets, eller hverdagens, iscenesettelse. Derimot unnviker rollene i *Nyfiken* en utvikling mot at skuespilleren bare tjener saken, og slik, som Benjamin gjengir Arnheim i samme verk, får funksjon av en rekvisitt (s. 26). De medvirkendes personifikasjon er deres overflate, der de forener flere fiksjonslag og funksjoner. Skuespillerteknikken bryter det overfladiske og forankrer filmens handling i kroppslig erfaring som beveger fortellingen. Der spillet er flyttet fra teaterscenens tydelige diksjon og høye stemmebruk til en mer naturlig artikulasjon og et dagligdags toneleie, blir på den ene siden det billedlige fremtredende. Lenas karakteristika og semiotikk står som avgjørende for rollen hun spiller. Det runde, blide og glatte ansiktet er ungt, naivt og uskyldig idet hun legger kinnet i Vilgots hånd i *Guls* politiske begynnelse, og bekrefter Sjömans stemme (G2). Samtidig evner *Nyfiken* å balansere en tydelighet i dialogen med en naturlighet. Samtalene er av en art som skiller seg fra for eksempel Hollywood-produksjonen. Det improvisatoriske skaper en naturlig form der karakterene snakker sammen og hvor samtalsforløp og ikke de selvhevdende utsagn blir det bærende. Dialogen bygger heller på en mellommenneskelig psykologi, og tidvis flyter utsagnene i hverandre, slik som mellom Sjöman og Nyman i klipperommet, der regissøren bedyrer for Lena at han må ha arbeidsro for å kunne lage filmen: ”Det är faktiskt sant, va. Om ni sitter där och håller på, även om ni inte har nåt för er, jag kan inte då.” Lena forstår at hissigheten skyldes sjalusi. ”Är det därför som jag inte får nån kärleksscen med Magnus?” smiler hun og trekker ham i skjegget (G7).

Selv om dialogen fremstår som naturlig, er dette også gitt av skuespillernes dyktighet. Hva de sier blir aldri så ullent som regissørens stemme: ”Vad välartikulerad de grälar! Vartenda ord hörs ju! – och kommer plötsligt på, att nu slår deras skolning igenom. Deras

röst-skolning från Dramaten: plötsligt har jag oväntad nytta av den” (ibid., s. 125). Dette bidrar til at Lenas stemme fremstår som klar og tydelig, med en vilje til å kommunisere både i fiksjonsfortellingen, rammefortellingen og intervjusituasjonene.¹⁹

Skuespillerteknikken sammenfattes av Mörner som naturalistisk. Ved siden av spontanitet, improvisasjon og psykologisk innadventhet, skisserer hun teknikken også som selvrefleksiv, der det at det er skuespill og ikke noe annet, blir tydelig (2000 (b), s. 181-2). Teknikken bidrar til å skape et overbevisende og helhetlig univers, slik som der Lena og Rune har ”mysig kveld” i rammeverkstedet hvor faren jobber. Hans fiksjonsstatus bidrar sammen med skuespillerformen til at Lenas karakter også innesluttet i fiksjonen. Rune forteller hvor kvalm han ble av blodet under tyrefektingen. Lena rykker til og ser på ham. Faren slår erindringen vekk ”ä – ta dej en vinare her nu” (G22). Karakterenes opplevelser artikuleres som deler av deres historie, og ved de runde karakterene gis betrakteren anledning til å forstå og identifisere seg med flere. De opplever begge det ubehagelige, men Lenas rykning forteller heller om den feighet hun forbinder farens handlinger i Spania med, enn den følsomhet han viser og så tilslører.

Ved den naturalistiske skuespillerstilen blir både Lena og Rune her fullstendig innesluttet i sine karakterer, påpeker Mörner (2000 (b), s. 184). For Lena vil det si at hun her opphører å være skuespilleren Lena, og blir utelukkende filmens Lena: ”Här inträffar sålunda det paradoxala att Nyman för ett ögonblick lämnar det gränsland mellan film och verklighet som är så emblematiskt för både hennes roll och filmen som helhet för att istället till hundra procent inneslutas i sin karaktär” (s. 185). Her nås derfor et annet ytterpunkt i forhold til Lena i filmen enn det som drives frem av psykodramaets voldsomhet. I motsetning til der hun trer ut av rollen i Fagerdal og blir Lena Nyman som gråter, er hun her Lena Nyman, Runes datter.

Det autentiske uttrykket

De samfunnskritiske filmene forsvaret ingen politisk retning. Åberg setter dette i perspektiv med *Nyfikens* estetiske historie: ”Ett omdöme som ligger nära till hands är att den form som

¹⁹ For Lena er det likevel det semiotiske som blir det avgjørende for hennes kontaktevne, spesielt der regissøren instruerer henne til å være provokativ overfor mennesker hun må få i tale. Da hun intervjuer to eldre brødre i Kville, blir det semiotiske spesielt fremtredende og hele kommunikasjonssituasjonen basert på viljen til å kommunisere. Den ene broren ler godt da Lena spør om de går i kirken, og svarer at ”Nej, dom predikar inte sanningen, som vi brukar säga,” og føyer til at det gjør de ikke enn så godt de mener det. De to brødrenes og Lenas smil bærer situasjonen. Lenas tydelige verbalisering løser dialogen mot en forståelse av hva de sier. Scenen underslår det verballingvistiskes betydning for en dialog, samtidig som Lena kanskje misforstår Tor og tar for gitt at han vil ha et kvinnfolk til å stelle i huset. Tor smiler og sier ”Ja visst,” men forteller så om et ”fasligt gnäll” da broren var på besøk og de ikke rakk hjem til middag. Det er ikke godt å si om det var et slikt kvinnfolk som stelte eller broren, men den gemyttelige tonen skaper et hjem der den symbolske ordens lovverk er overflødig, og hvor det også er litt synd på de menneskene som sliter med slikt overflødig snakk, og kanskje en slik overflødig orden (G26).

Sjöman valt för Nyfikenfilmerna är mer radikal än de politiska frågor och ställningstaganden som de gestaltar” (2001, s. 180). Her viser han blant annet til dokumentarfilmskaperen Rouch, som var den første til å benytte det håndholdte kamera (ibid.). Ved *Nyfikens* debut var benyttelse av et håndholdt kamera derfor et uttrykk som ble assosiert med dokumentarfilmen (Mörner 2000 (a), s. 59). Åberg henviser til uttrykkets revolusjonære røtter ved at Rouchs filmspråk knytter seg an til Dziga Vertovs sovjetrussiske dokumentarfilmer (s. 180). Viktigst for *Nyfikens* estetikk i dette henseende er nok likevel Bertold Brechts *Verfremdungs*-effekter. Åberg plasserer disse som venstreradikale (s. 191). Et eksempel på en slik strategi i *Nyfiken* er der Lena intervjuer de unge førstegangstjenende. Mörner viser i sin analyse av denne scenen hvordan sammenhengen mellom lydbildet og det visuelle uttrykket er brutt, fra leppesynkronasjon til benyttelse av spørsmålsstilling i voice-over. Hun konkluderer: ”De intervjuandes uttalanden används här som vore de artikulera de av fiktiva karaktärer, i händerna på en filmskapar vars rätt att lägga vilka ord i munnen som helst på filmens skådespelare är oomtvistlig” (2000 (b), s. 191). Som Åberg summerer i forhold til den politiske radikalismen som nødvendigvis ikke å tilhøre filmenes samlede tematikk, følger av dette at filmenes stil er den som først og fremst skaper det autentiske uttrykket.

I artikkelen ”Den autentiska stilen” analyserer Mörner en rekke svenske samfunnskritiske filmer. Her konkluderer hun med at betrakterens oppfatning av hva som er realistisk og ikke, følger dokumentarfilmens stilgrep (1999, s. 33-4). ”Vissa samtida dokumentära stilgrepp fungerar med andra ord som en modell för en dokumentär realism som kan integreras – och rent av utvecklas – inom fiktionsfilmen” (s. 34). Det er derfor ikke bare *Nyfikens* benyttelse av biografiske data som rokker ved inntrykket av at det er Lena som skuespiller betrakteren bevitner. Hele *Nyfikens* stil er et prosjekt som søker å iscenesette en autenticitet som den bare når på ett punkt, der Lenas nakne kropp gråter. Samtidig underslår *verfremdungs*-teknikkene betrakterens tillit til filmens realistiske uttrykk. Som vist fungerer ikke det realistiske som det sanne i verkene. Filmene stiller heller spørsmål ved en oppfatning av det realistiske, forstått som det symbolsk virkelige, som sant alene. Verket rydder plass for det semiotiske, subjektive og erfaringsbaserte.

Nyfiken har derfor et svært annerledes språk enn det som er vanlig innenfor film der lerretets fascinasjonskraft gjerne benyttes til å skape et helhetlig og meningsfylt univers. Den mening og enhet som ble brutt med det moderne samfunnets fremvekst, tilbys hyppig fra Hollywood som fremsetter sannheter og idealer i en forførende retorikk. En slik estetikk fraskriver *Nyfiken* seg her hvor manipulasjonen er tydelig og et poeng i seg selv, og hvor

karakterene gjennomgående er runde. Det gis anledning til å identifisere seg med flere, og sympatien er sjelden hos én karakter alene.

Metonymi

Ved siden av den personifikasjon av ulike samfunnstendenser som kan leses inn i *Nyfikens* karakterer, benytter filmene enkelte gjenstander på tilsvarende måte. For Åbergs betegnelse av de ulike brillene som et symbol (2001, s. 205) fungerer attributter som sykkelen, brillene og Lenas bamse, heller metonymisk. De konkretiserer flere aspekter ved filmenes problematikk.

Brillene

Brillene fungerer synekdochisk for det å se og bli sett og forbindes metonymisk med andre briller og fokuseringer. De refererer til filmteksten, plasserer verket i omgivelsene det deltar i, iscenesetter blikket og peker ut mot de ulike fiksjonslagene i filmenes estetikk.

Den visuelle kommentaren til filmmediets sanseapparat knyttes til iscenesettelsen av Lenas karakter, synet på henne så vel som hennes blikk på omgivelsene. Storøyd ser hun opp på mannen som stanser og plukker henne opp i *Blå*. Hun myser da han løfter brillene opp og brillenes beskyttelse fremheves (B18).

I filmens opptakt sover hun i Vilgots seng mens regissøren i voice-over forteller om filmprosjektet og skuespillerens livssituasjon i rammefortellingen der hun skjuler sannheten for moren: "Lenas mamma ska tro att Lena sover hos en venninna från elevskolan." Han ikler henne et par briller med gjennomsiktig glass, tar det av og tar på et par barnebriller, utenpå dem et par solbriller, tar begge to av i ett og Lena slår øynene opp. Hun ser på ham, smiler og legger armene hengivent om halsen hans, velter ham over på siden og drar ham i skjegget mens Vilgot roper "aj aj aj" til hun slutter og de kysser (G3).

Det første brilleparet passer øynene hennes og er slik knapt en forkleddning. Regissøren tar dem av, gir henne et par barneøyne som han så beskytter med solbriller. Han ikler henne både en naivitet, uskyldighet og umodenhet, samtidig som hun er en tøff og voksen karakter. Iscenesettelsen av hennes blikk blir regissørens verk. Lena som sover er den uvitende, uskyldig i den fiksjonen hun trer inn i. Brillene får slik peke mot leken han øver mot hennes blotte eksistens der hun sover og er ubevisst. Så er det også typisk at det er om Lena skal ha brillene på eller ikke i den avrundende scenen BMCs garasje, som er regissørens middel for harselering. Hans kontroll over hvem Lena er og hvordan hun ser verden er knyttet til brillenes funksjon, og nå mister han henne til Börje.

I sengen bekrefter Lenas handlinger Sjömans iscenesettelse. Hennes tillitsfullhet overfor ham er barnets. I intervjusituasjonene blir forholdet mellom tøffhet og naivitet bærende, og Vilgots tegn for hennes karakter blir bærer av de egenskapene han fremhever. Hans syn på henne er på mange måter det bildet filmene også gir av henne, og den sovende Lena er fremdeles en ukjent og utenforstående figur som ikke vedkommer fiksjonsuniverset.

I *Blå* er dette annerledes. Her prøver Lena ulike briller og er opptatt av sin egen fremtoning i filmvirkelighetens rom, fremfor den rollen hun spiller på lerretet i råmaterialet hun og regissøren bevitner. Det peker mot at det er skuespillerens blick på verden betrakteren nå får komme nærmere, et tegn som samsvarer med blant annet de etter hvert imøtekommende intervjusituasjonene og den naturlige Nymans stemme. Dette knyttes videre til det symbolskes dominans, som i denne filmen mister sin forførende gyldighet og blir gjenstand for lek og harselering. Her er isteden subjektets individuelle historie, erfaring, evner og muligheter det avgjørende, illustrert med Lenas doble brillepar der hun får haik med dr. Bertil Wikström. Hun løfter smilende opp et par mørke hjerteformede som dekker halve ansiktet, og ser forførende og selvsikkert mot doktoren gjennom et lite ovalformet par (B20).

Blikket er en generell tematikk i *Nyfikens* univers. Den gjentas eksempelvis ved guttenes innrulling til militærtjenesten. Som for å rette på forvirringen skyves de hurtig på plass av en betrakter av militærnekterdiskusjonen. Hos militærlegen representerer linsene middelet mot klarsyn og rett svar: ”Nej,” sier gutten som presenteres for ulike brilleglass, ”det blev nästan sämre” (G9).

Bamsen

Bamsen Lena stadig har med seg signaliserer en mellomposisjon. Den minner om tryggheten hun behøver og tegner barnets behov for beskyttelse og tilbaketrekning. Hun har ennå ikke forlatt utryggheten og behovet for fiktive hjelpere mot angsten, og er derfor ennå ikke voksen. Der Börje kaster bamsen på henne under krangelen i Fagerdal, understrekes hans brutalitet ved at det er den innerste sårbarheten, barnet i henne, han rammer. Utsiden av dette er kvinnekroppen.

Inköpt första filmdan i en leksaksaffär bredvid Ramkultur, Östermalmstorg. Genast döpt till ”Stroknäck”. Ständigt föremål för käbblande, Lena och mig emellan – vafan skulle hon envisas med den där nallen i rollen? ”Varför inte?” ”Därför att du verkar så jävla barnslig med den.” ”Än sen?” ”Än sen! Då är det ju som om karlarna i filmen förgrep sig på en barnunge...” Stort skönt skratt från Lena. O.s.v.” (Sjöman 1967, s. 126, fotnote 1)

Sjöman ønsker ikke at naiviteten skal forstørres som en tilknytning til barnets sinn. Bamsen kan fungere som en påminnelse om den fordreide seksualitet som hevdes der barnekvinnen blir et ideal. E. Ann Kaplan henviser til Julia LeSage sin kritikk av Lacan: “[...] the use of Lacanian criticism has been destructive in reifying women ‘in a childlike position that patriarchy has wanted to see them in’ [...]” (2000, s. 123). Sjömans og Nymans uenighet om bamsens tilstedeværelse i filmen viser til et spørsmål som Lena reiser omkring seksualitet og tiltrekning. Med en bamse fremstiller hun seg som et naivt barn som beskytter seg med en forestilling av nærhet. Hun forestiller at hun ikke kan eller vil ta ansvar for det seksuelle i filmene og spiller ut en uskyldighet. Denne fremhever Lena som forenlig med det seksualliv hun iverksetter. Det uskyldige blir slik en del av en erfaring som hører til hennes historie og ikke noe som er gitt av en kulturell oppfatning eller iscenesettelse av kvinnen.

At bamsen ikke er et overfladisk bilde, bevitnes ved filmdagbokens notater. Da Börje kaster bamsen på Lena under krangelen i huset i Kville i Fagerdal, bryter skuespilleren sammen for alvor: ”När Börje kastar hennes nalle på henne, börjar hon gråta på riktigt. Det förändrar grälet. Plötsligt blir det svårt för Börje att attackera henne med samma sorts frenesi som förra gången. En flickkropp som skakar och hulkar, likt ett barn – han rycker i Lena” (Sjöman 1967, s. 126). Bamsen påminner således om skuespillerens sårbarhet.

Sykkelen

Sykkelen fungerer metonymisk for Lenas økonomiske situasjon og understreker en selvdrevenhet. Den er òg bestemmende for situasjonen og gir henne en åpenhet og sårbarhet mot brillenes forkledning. Som skuespillerens løsning på problemet med at hun ikke kan kjøre bil (ibid., s. 11), viser dette elementet seg avgjørende for hvordan karakteren oppfattes og hvordan hennes historie utvikles. Ikke bare er kroppen hennes et sensasjonelt sted der den både opplever glede og pine, fra elskovsscener med Börje til gynekologstolen i avslutningen av *Blå*, fra spikermatte og askese til kaker på konditori, men den flytter henne milevis omkring i det svenske landskapet. Reisemåten gir henne en åpning mot andre mennesker, en kroppslig frihet og nærhet til naturen. Både vær og stemninger får prege henne direkte. Hun får haik, men utsettes også for andres dominans, som de narraktige bilistene som vil ha henne med i bilen eller bare ser på henne. I relieff av halvfete, passive mannskropper som passerer henne, er hun ung, sterk og selvstendig. Da hun sprutes ned av en ”jävla Stockholmare!” (G24) tegner reisemåten det økonomiske skillet. En manglende mulighet for distanse til

omgivelsene og hennes eget overskudd mot den ignorante bilisten, avtegner seg i raseriet hun synger ut, og vitner om hvilket overskudd selvdrevenheten gir.

Et lyrisk språk

Nyfikens gåtefulle språk forholder seg alltid til materien. Gåten blir aldri så mystisk som en vev av ord, når ikke et slikt åpent bunnskiot. Filmene lar landskapet være åpent, der handlingene både er dramatiske og dagligdagse, metaforiske og konkrete.

Lenas kropp er mer enn billedlig der den handler og erfarer, også i en historisk virkelighet. Veven av tekst, som leken med fiksjon og dokumentasjon, realisme og surrealisme, gir ingen mystisk åpning, tross at filmens spørsmål omkring Lena og samfunnet hun lever i, aldri gis entydige svar. Estetikken forblir grovkornet og poetisk. Tross estetiske forvirringer er Lena, selv i det surrealistiske drømmelandskapet, den samme. Også her erfarer kroppen. Gestene er gjenkjennelige i sin viljefasthet, prosjektet en del av filmteksten forøvrig, der Lena søker å definere seg selv så vel som å forstå samfunnet hun lever i. Den gåtefulle Lena er et menneske i utvikling, en unik og en helt vanlig person.

Det nærmeste *Nyfiken* kommer det gåtefulles dybde, er ved scenen omkring Lena og Sonja der de bader i tjernet ved Sonjas hjem i *Blå*. Her er Sonja mer kjent, mens Lena ikke vet om det er dyr eller fisk i vannet. Bunnen er ubehagelig og gjørmete. Sonja løfter opp en stor kvist som hun hiver opp på land. Siden flakser hun med hendene som en fugl som vil lette der hun står ved vannkanten.

Handlingene og stedet er metaforisk ladet, klassisk i forhold til kvinnens kjønn, men de konkrete handlingene er vanskelig å få noe meningsgivende ut av. Tyder stokken på det ondes rot, en bitterhet Sonja sammen med Lena lettes fra, så hun nesten flyr? Det er vanskelig å ta det alvorlig. *Nyfikens* språk virker parodisk, der en metaforikk og mystisisme omkring kvinnekjønn og dets ubehagelige liv gjøres narr av. Tilbake står en stemningsfull lyrikk. Med Sonjas gitartoner og plasket fra kjeppen Lena hiver ut i vannet, forlates scenen.

Samtidig er det her Lena kommer nærmere det kvinnelige. Ved tjernet blir hun bedre kjent med Sonja og hennes situasjon. Ansiktet til Lena der hun lytter til Sonjas gitartoner, er preget av empati. At Sonja representerer moderskapet hun selv søker etter, er også en side ved scenen som knytter naturen og tjernet til det kvinnelige. Der Lena roper ”Vilken jævla botten. Finns det dyr i den?” og Sonja svarer ”Nej. Bara fisk”, er den enkle dialogen ikke bare knyttet til Sonjas lokalkunnskap (B26). Den får også peke mot en overført betydning av Sonjas erfaring mot Lena som for første gang i filmen er nær det fysisk forankrede moderlige.

Lena kommer nærmere svarene på sitt eget prosjekt der hun leter etter sin mor, og er, som en snart selvstendig og uavhengig kvinne, på reise i sin egen historie.

Tjernet spiller også en metaforisk rolle tilknyttet de lesbiske kvinnene som leier det hvite huset på Svartön for sommeren. Her når metaforen psykologisk dybde. I det pre-ødipales første fase fortsetter piken å identifisere seg med morens kropp, men hun kan også undertrykke denne og isteden identifisere seg med faren. Dette innebærer en undertrykking av det oral-sadistiske og av vagina. ”The oral-sadistic dependence on the mother has been so strong that it now represents not simply a veil over the vagina, but a veritable blockade.” Dette hindrer henne i å oppdage sin egen kropp som annerledes (Kristeva 2002, s. 149). I en slik forståelse avgrenses kroppen av det mentale. Tilstanden billedgjøres ved de to kvinnenenes tilflukt på Svartön. Deres situasjon er marginalisert på en dramatisk måte. Der en båt ror mot Svartön om natten trer en spendt kvinnes ansikt frem. Hun sitter vendt fra mannen som ror og ser mot det hvite huset hvor en kvinne går urolig omkring. Da hun klyver i land, legger han raskt fra. Den dramatiske overgangen fra et liv til et annet avtegner seg. Dramaets dybde illustreres ved gapet som skapes mellom dem da hun ikke når tak i båten han umiddelbart legger ifra. Handlingen tegnes som ugjenkallelig. Det marginaliserte fremstår ved at stedet er en øy. Omgivelsene får billedgjøre den fysiske og mentale tilværelsen hun har trått inn i, avgrenset av det omkringliggende vannet, brutt av fra landets kontinuitet.

Konklusjon

Med Kristevas semiotikk er *Nyfikens* estetikk analysert. Verkets fødsel er det maternale. Dette er også *Nyfikens* fødsel, hvor klippingen blir dennes hjelp og estetiske påminnelse av de tetiske brudd. Semiotikken får frem et felles språklig opphav for begge kjønn der kommunikasjonen er fysisk forankret. *Nyfiken* får frem at et entydig språklig skille mellom mann og kvinne gitt av det symbollingvistiske er umulig, og iscenesetter kjønnsrollene i henhold til en brytning av det sosio-symbolskes dominans av kvinnens rom. Lena og Vilgot kan danne personifikasjoner av roller i den tiden filmene skapes i, og de dominerer ulike aspekter av filmenes estetikk. Samtidig er de selvstendige, historiske individer og derfor umulige å navngi kategorisk. Et forsøk er likevel at Sjöman er patriarken og skaperen av verket, Lena livskraften og verkets aktivitet. Lena kjennetegnes også som en barnekvinne, med et naivt uttrykk som betinger dialogenes form og stiller spørsmål ved seksualitet og tiltrekning.

Nyfikens stil kan samlet sett betegnes radikal-realistisk. En naturalistisk skuespillerteknikk bidrar til å skape en troverdighet hvor Lenas kropp og stemme står som en

del av den historiske samtiden og som verkets sannhet. Hun beveger seg fra å være innesluttet i skuespillerrollen til å bryte ut av fiksjonsuniverset og danne den autentisitet filmene streber etter.

Filmene benytter metonymier som kjennetegn for egen estetikk, samtidig som metonymier bidrar til å understreke Lenas situasjon og også skaper denne. Der filmene beveger seg mot naturen og erfaringen av å være kvinne i samfunnet, trekkes metaforen inn i estetikken og skaper psykologisk dybde og et lyrisk språk.

2. Den politiske stemmen

Dette kapittelet vil fokusere på Lenas politiske stemme og hennes funksjon som filmenes politiske sentrale figur. En tvetydig politikk og den politiske stemmens polyfoni vil bli analysert. Analysene av intonasjon videreføres i tilknytning til sangene de ulike aktørene synger. Lena og Vilgots ulike former for nynning plasserer dem som individer som i seg selv rommer motstridende politiske viljer, samtidig som de representerer ulike politiske prosjekter i forhold til filmenes radikale innhold. Det demokratiske prosjektet bunner i ulike situasjoner. Lena vil ha elskere og gir dette en internasjonal kontekst, men for henne er det å ha elskere kanskje ikke så gratis som for Sjöman, da skuespilleren sover hos ham. Sjöman vil i sin romantiske selvopptatthet ut på en øy der han beskyttet og rik kan kreve like rettigheter for alle. Kapittelet introduserer således Lenas *jouissance* som en del av både skuespillerens og karakterens politikk. Begrepet kontrasterer regissørens dominans og er beskrivende for Lenas politiske mål og fysisk uttrykte glede.

Lenas internasjonale perspektiv er en del av filmenes iscensettelse av det kvinnelige. Iscenesettelsen av Lenas politiske rolle illustreres videre med eksempler fra intervjuene hun foretar med de feriereisende til Francos Spania ved Arlanda flyplass. Etter en analyse av *Guls* presentasjon av filmenes politiske prosjekt og portrettering, vil analysen av Lenas intervjuer i LO-kvarteret få frem hennes semiotiske disposisjon, og gi den naive stemmen politisk berettigelse. Da regissøren samtaler med daværende kommunikasjonsminister Olof Palme, reduseres Lenas rolle til et visuelt blikkfang. Hennes politiske funksjon blir det filmatiske bruddet med den stereotype kvinneskikkelsen. Analysen munner derfor i en teoretisk diskusjon på bakgrunn av Laura Mulveys ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975).

Sex og politikk

Lenas kropp er stedet hvorfra både den politiske og erotiske handlingen utgår. Hun er liten, 156 cm høy og størrelse 35 i sko (Svedberg 1995, *Chaplin*), og med et rundt ansikt er hun på mange måter barnekvinnen som hevder sin rett til å bli tatt alvorlig. Naivitet og vitalitet blir tidlig iscenesatt som samlende betegnelser for skuespilleren i filmen. Betegnelsene peker mot det kroppslige fremfor intellektet. Da det politiske innholdet i *Gul* introduseres i filmens åpning, fremstilles den visualiserte Lena som filmens bevegende genotekst mot Sjömans voice-over, som definerer det betrakteren ser. Hennes karakteristiske, ru stemme forankrer ordene ytterligere i kroppen, og der hun synger, blir sangens samfunnskritiske innhold en del

av hennes vesen. Veltilpass og gestikulerende trer hun klart og tydelig frem mot Sjömans krumme rugg og mumling.

Regissøren og hovedrolleinnehaveren fremstilles som sosiale aktører der de sitter tett sammen og venter på at den russiske poeten Jevutsjenko skal resitere dikt. Det er problemer med lyden, ”högre!” Så følger taktfaste rop ”Vänster! Vänster!” Hverdagens absurditet er også billedlig ved de ensartede, hvite ribbestrikkede genserne de tre jentene omkring Lena og Vilgot bærer. Grensen mellom det iscenesatte og den naturlige virkeligheten er flytende, samtidig som de to aktørene har trått inn i en homogeniserende tilværelse.

Mens de venter, nynner Lena: ”I Rio de Janeiro, där får man knulla gratis.” Vilgot hysjer bestemt på henne. Det enkle og provokative nynnens på en liketil måte. Lena synes livsglad, frekk og barnslig, Vilgot treg og noe utilpass i forhold til hennes trivsel. Hun smiler ut i salen, dunker ham lett på armen og viser ham Magnus som sitter skrått bortenfor dem og prater med en annen person. Lena foreslår ham som ”slaven” og vil ha en kjærlighetsscene med ham. ”Hur ska den va` då?” ”En sånn liten snabbis.” Regissøren trekker på det, ”Nääj,” og Lena rykker ham utilfreds i slipset.

Sangen viser en politisk bevissthet der den lettvint kritiserer en kapitalistisk dobbeltmoral. For en eksplisitt kritikk forteller melodien om en stemning hun bærer i seg. Hun synes rett og slett bare å være. I neste nå erklærer Sjöman henne som politisk ubevisst: ”Nog är det jävligt at dom inte begriper politik. Men herregud, teatereliver!” Klipp til den russiske poeten som maner frem et landskap uten minnesmerker. Den politiske bevisstheten står sterkt forankret i hans livserfaring, formidlet av den billedlige, innlevende poesien. Sjöman stemme overlapper: ”Nån gång ska jag berätta för Lena om socialismens öde i Sverige. Nej, forresten, jag ska berätta om socialismens begge huvuden i Sverige – det stora självbelåtna huvet och det lilla förkrympta.” Lenge fokuserer kamera på et barn av asiatisk avstamning som sitter i en sprinkelseng og smeller hodet gjentatte ganger mot sprinklene. Ved den skarpe lyssettingen og lydens ekko som gis av det nakne interiøret, formidles at rommet er en offentlig institusjon. Barnets språk er en protest, lyden brutal og drøy (G2). En uskyldig er plassert i en naken offentlighet. Ingen stanser barnets selvskading. Bildet som viser forlatthet, fremkaller et ønske om inngripen, men kamera dokumenterer blott. Betrakterens mangel av en slik mulighet skaper rom for filmens handling i form av klipping. Kuttene kan la betrakteren slippe fra synet, presentere løsninger eller tvinge frem politisk protest. Filmprosjektet viser seg som et prosjekt der det skjulte skal frem i lyset, der det ubehagelige skal inkluderes i bevisstheten, der livet viser seg plassert i et lite lydhørt system.

I voice-over fremsetter Sjöman seg selv som den vitende. Da han her lager en politisk film, kan betrakteren vente at han også har bred kunnskap om det samfunnet han portretterer. Autoriteten støttes av alder og erfaring, den valgte tilstelningen og de talende bildene. Lena har ingen autoritet. Den politiske bevisstheten er en del av hennes væren og kan for den del være ren opprørstrang. Hun er et nynnende, ertende, utspekulert og livsbejaende barn som blir voksent under Sjömans regi. Slik presenter filmen henne der regissøren med kjærlighet og omtanke selvfølgelig hever sin politiske viten og bevissthet over hennes, mens Lena tillitsfullt legger det runde ansiktet i hånden hans. Mot en slik tillitsfullhet blir han også en bedrager som åpner for betrakterens empati med Lena. Skuespillerens situasjon blir den sentrale. Sjöman har en hensikt overfor hennes opplysning. Selv venter hun på at Jevutsjenko skal resitere dikt på et språk hun neppe forstår. Hun har trått inn i Sjömans politiske univers der hans viten og vilje betinger hennes. Betrakteren kan vente at Lena vil utfordres og forandres i løpet av filmen, at hennes uskyldighet og tillitsfullhet vil prøves i møtet med Sjömans univers.

De sosiale aktørene omkring dem er ungdom. Lena behersker rommet, mens Vilgot er mer beklemt. Hun får dominere virkelighetens rom, mens Sjöman, ved sin overlappende stemme, råder over filmrommet, situasjonens avtrykk. Han kan fri betrakteren fra synet av barnets selvskading, og var kanskje til stede i rommet der den ble dokumentert. Han kunne endre situasjonen, men filmen viser, heller enn å gripe inn og foreta forandringer.

Regissøren er svak for Lena og ullen i dagligspråket. Den usikre fremtoningen rokker ved sakligheten. Sjöman unndrar seg direkte kommunikasjon, mens Lenas tydelige artikulasjon viser en vilje til å kommunisere i situasjonene. Vilgot hevder heller en kontroll over meningen og sannheten om tilværelsen, der han dominerer virkeligheten med sin tydelige voice-over. Lenas genotekst støtter opp om Vilgots syn på henne, sangen dysses ned og forholdet formidles av den situasjonsbestemte kommunikasjonen. Skjevheten forsterkes ved den visuelle og auditive referansen til det forlatte barnet som er språkløs med annet enn sin kropp og fremmed for omgivelsene. Offeret billedgjør den politiske situasjonen de lager film i. Den samfunnsmessige kritikken fremhever enhver som ansvarlig og som skaper av forandring, der det fremmedgjorte skal inkluderes. Det politiske portrettet er både realistisk og idealistisk, og situasjonen mellom disse to er en iscenesettelse av interagerende ytterpunkter. Ikke bare avslører Lenas sang kombinasjonen av sex og politikk, men regissøren og skuespilleren vever også disse elementene sammen og setter tonen for det samfunnsengasjerte innholdet.

Filmskaperens samfunnsbevissthet fremstår nokså annerledes hos regissørfiguren som foran kamera finner innholdet i Lenas sang skammelig og hysjer på henne. Hans sjenerthet

eller politiske korrekthet avviser Lena som reflektert og reduserer henne til provokativ. Kanskje er det ham hun kritiserer da hun nynner, der Sjöman siden forteller ”Smyga Lena inn i min säng” (G3). Lenas sang representerer en forlystelse og minner om en kritikk mot slike forlystelser. Stemmen er inkluderende mot Sjömans dominerende og belærende. Dialogen mellom henne og regissøren gir innholdet en dobbelbetydning. Lena ønsker seg den frihet som den vestlige mannen har, der han ved en gitt økonomisk posisjon kan velge sine elskere blant de mindre økonomisk begunstigede. En slik frihet er for henne representert ved Sjömans regi. Han er overhodet for en politikk satt i system av filmenes estetikk og innhold. Samtidig fungerer Lenas Rio de Janeiro som en påminnelse om situasjonen hun er plassert i, der Sjöman og hun har et seksuelt forhold samtidig som de lager en samfunnskritisk film. Det viser en bevissthet om situasjonen de to er i og en global kontekstualisering av denne, noe som gjør den personlige kritikken utydelig for Sjöman. I den forventningsfulle settingen er det også en kritikk Lena klokt holder implisitt, og hvor hun heller ikke forestiller seg som den uskyldige eller utnyttede, idet hun foreslår sine elskere.

Sjömans svakhet for Lena gjør den politiske målsettingen sekundær: ”nån gång [...] men herregud, teaterelever!” Lenas politikk handler om kvinnens seksuelle rettigheter, og de personliggjøres. Iscenesettelsen av de to hovedpersonene bak filmen gir både et bilde av Lena som ung, naiv, tillitsfull og vital og tildeler henne ansvaret for filmenes erotiske fokus og dettes politiske kontekst. Hun får danne et eksempel på en seksualitet som søker seg fri fra dominans og begrensning, der den verken defineres av en mann eller er knyttet til en enkelt mann – en kvinnelig *jouissance*.

Jouissance

Jouissance betegnes av Alice Jardin, oversetteren av Kristevas ”Women’s Time”, som en uoversettelig term for glede eller nytelse: ”– that word for pleasure which defies translation – as it is rapidly becoming a ‘believable neologism’ in English” (Kristeva 2002, s. 211, fotnote 5). Neologismen er åpen og mangler entydighet ved at begrepet knyttes til erfaring. Jacques Lacan understreker at kvinnens *jouissance* er et tillegg, et supplement til fallos (1982, s. 144), det vil si hennes annethet. I ”God and the *Jouissance* of The Woman. A Love Letter” (1972-3), beskriver han hvordan *jouissance* er det samlende opphav og gudegitte for begge kjønn, blant annet skissert som selve tankens opphav: ”Thought is *jouissance*. What analytic discourse brings out is this fact, which was already intimated in the philosophy of being – that there is a *jouissance* of being” (ibid., s. 142). ”The first being of which we are aware is that of our own being, and everything which is for our own good will, by dint of that fact, be

jouissance of the supreme Being, that is, of God” (ibid.). I tillegg har kvinnen også en *jouissance* som ikke er knyttet til fallos:

There is a *jouissance*, since we are dealing with *jouissance* of the body which is, if the expressions be allowed, *beyond the phallus*. That would be pretty good and it would give a different substance to the WLM [*Movement de liberation des femmes*]. A *jouissance* beyond the phallus... (s. 145)

Her opphører naturlig nok Lacans beskrivelse. *Jouissance* kan bare erfares, eller kan ikke erfares og isteden bli frigiditet (ibid.). Lena er eksplisitt bærer av *jouissance*, både den som ikke er knyttet til seksualitet alene, og den supplementære der hun søker seg ubegrenset av den lovgivende fallos. Lenas seksualitet kan altså betegnes som den *jouissance* Lacan etterlyser kvinners redegjørelse for: ”[...] ever since we’ve been begging them – [...] begging them on our knees to try to tell us about it, well, not a word! We have never managed to get anything out of them. So as best we can, we designate this *jouissance*, vaginal [...]“ (s. 146).

Uten å bevege seg mot de rent fysiske beskrivelser og plasseringer av begrepet, vil termen i denne avhandlingen benyttes overfor de erfaringer og holdninger Lena har til sin egen kropp. Hun er bærer av en vital *jouissance*. I dette møter hun motstand fra regissøren og samfunnet filmene beskriver, betegnende for den negativitet som kvinnens *jouissance* etableres i. Erfaringen av *jouissance* som filmene iscenesetter, innebærer fysisk glede og er derfor ikke utelukkende beskrivende for seksualitet. Lenas *jouissance* skiller seg fra en maskulin entydighet gitt av hans forhold til fallos. Det vil si at sjalusi og eiertrang er motsetninger til den *jouissance* som Lena både som karakter og skuespiller i filmene uttrykker. Avhandlingen bruker termen med et slikt innhold, i tillegg til at termen fungerer beskrivende for Lenas rolle som medskaper av verket og for dynamikken mellom henne og regissøren og med- eller motspillerne Börje og Magnus.

I filmene fremsettes Lena aldri som en medskaper av verket. Regissøren avgjør hennes vilje, trekker på den i den skisserte scenen. Hennes samfunnsengasjement begrenses av Sjöman. Hun er medskaper av det tematiske innholdet og vinklingene av dette på hans premisser. Filmdagboken blir dokumentet som i større grad får frem Lenas skaperrolle utover iscenesettelsen og innlevelsen i karakteren: ”Jag rådgör med Nyman. Det har blivit mitt viktigaste planeringsarbete i den här inspelningen: jag prövar alla idéer på Lena. Hon reagerar på dem, bidrar med sina egna” (Sjöman 1967, s. 138-9). Filmdagboken forteller også at Sjöman har det siste ordet:

Komiskt att Lena ville avverka mange killar i filmen men aldrig fikk tillfällen till det. Hon såg sin chans ibland och forsökte locka mig (här kan vi göra en rolig snabbis, Vilgot!). Men då passade det aldrig in i mina planer för henne. [...] Nu efteråt ser jag det klarare: jag har försett Lena med tre sorters ”pappor” i filmen, Peter Lindgren, Hans Hellberg och jag själv. Och alla tre har flickan uppgörelser med. Och alle tre blir hon besviken på og sparkar sig loss från. (s. 175)

Dialogen i teatersalen er altså hentet fra produksjonsprosessen. Den forestilte autentisitet som ligger i scenenes fremstilling av de to, bygger ikke på fiksjonen men produksjonsprosessen. Lena vil skape rom for en iboende frihet, en løsrivelse fra en maskulin dominans og definisjon av henne. Mot hennes *jouissance*, her en eksplisitt seksualitet, plasseres karakteren under menn i omsorgsposisjoner som hun drives i opprør mot. Sjöman velger å forstørre fallos, sentralisere makten for derfra å kritisere patriarkatet. Nyman er mer radikal og fornyende enn Sjöman, der hun beveger seg forbi dennes dominans og ut til en situasjon der hennes stemme er like sterk som hans.

En tvetydig politikk

Sjöman synger også en sang av politisk innhold, men med andre ambisjoner enn de som kan tolkes inn i Lenas internasjonale perspektiv. Mot Lenas Rio de Janeiro vil regissøren ut på en svensk øy. Mot seksuell frihet og kapitalkritikk, er det kapitalen som representerer de radikale muligheter. Tilsynelatende ubevisst nynner han etter hvert innlevende mens han barberer langs skjegget: ”I want to be a kändis, I want to be a kändis, villa uppå Lidingö, villa uppå Lidingö. Jag vil bli en kändis. Jag vil bli en kändis. Villa uppå Lidingö. Villa uppå Lidingö” (G3). Også hos Sjöman inkluderer sangen motstridende politiske interesser. Et radikal-politisk samfunnsengasjement blir komplimentet til ønsket om personlig rikdom og berømmelse. Det symbolingvistiske forteller om en umoden selvopptatthet forent med en kapitalistisk interesse. Det synges i en taubesk romantikk der stemmen markerer takten i stavelsene i ”Lidingö”.

Kontrastene presenteres som sameksisterende og nedfelt i et individ der det verbale bæres av stemmens innlevelse. Både det hyggelige og forferdelige finnes i det samfunnet det gis bilde av, og forholdene forenes i regissørens engasjement. Det største livsmålet presenteres enkelt der hans politiske kunnskap skal fortelles til Lena en gang. Dette er det store prosjektet som gir grunnlaget til halve filmen. Det skinnende målet, rikdom og berømmelse, er det lille egoets stemme. Oppnåelsen av dette målet følger for Sjöman i

virkeligheten som et resultat av det forrige. Gjennom regissørfiguren presenterer Sjöman det som om dette er det overordnede, store målet for ham, men filmen i seg selv og resultatet viser at det er omvendt. Verket som sådan viser en samfunnsengasjert regissør som ønsker å skape forandring for andre enn seg selv. Regissørfiguren fungerer derfor ikke bare som Lenas iscenesatte motstander, men også som en motsetning til sitt eget prosjekt.

Distansen til Sjöman, gitt av den underlige fremtoningen, gir en åpning mot de mekanismer som driver mennesket og skaper nysgjerrighet og refleksjon. Her fremsettes det motsetningsfylte som sameksisterende der det kan samarbeide og oppfylles. Filmene er kritiske til et primærønske om sosial status, men utelukker det ikke som en del av tematikken og drivkraften. Å ville skjevfordeling til livs, viser et ønske om at alle skal gis like muligheter uavhengig av ressurser. Kan alle få en villa på Lidingö?

Flere gjentar at klassesamfunnet må finnes for at samfunnet skal fungere. Henning Sjöström sier fra utestedet Cecil: "Man kan göra mycket åt saker och ting, men allt är dynamiskt, inget är statiskt. Vi återkommer ständigt till differenser och skilnader" (B15). I en udatert anmeldelse av *Blå*, "Sjöström trivs" fra Svenska Filminstitutets klippearkiv, fremheves han som en helt og er tydelig en populær advokat. "Det har inte stått i vare sig Damernas Värld eller Vecko-Revyn att han skulle vara med, men nu räknar vi ändå in honom bland våra idoler." Anmeldelsen parafraserer fra filmen:

Jag tycker det är bra att vi har så höga skatter här i Sverige. Jag betalar åttio procent av min inkomst i skatt. Förr, när jag arbetade i gruva t ex tjänade jag mindre, betalade mindre skatt och fick mindre över. Nu tjänar jag mycket mer, betalar mycket, mycket mer i skatt och jag har mer över. Dessutom har jag roligare medan jag arbetar nu. ("Sjöström trivs")

Ut fra egen erfaring viser Sjöström hvordan økt inntekt gir økt verdiskaping for samfunnet. Slik tjener han som et vitne for en holdning der kapitalismen er verdiskapende og det demokratiske Sverige et godt sted å leve. Han blir en demokratisk helt som illustrerer mulighetene i demokratiet, der bevegelse mellom klasseskillene er mulig.²⁰

²⁰ Den overveiende bruken av intervju er etter Bill Nichols betegnelser en interaktiv dokumentarteknikk. Tross at Sjöman har en subjektiv diskurs, fremstår intervjuene som redigerte ut fra vitnenes utsagn: "When interviews contribute to an interactive mode of representation, they generally serve as evidence for an argument presented as the product of the filmmaker and subject" (1991, s. 48). Dialogen mellom Lena og intervjuobjektene blir det sentrale, dokumentariske elementet. Likevel fungerer en provokativ polemikk til å skape et politisk ståsted. Betrakteren presenteres for en tekst der det fremsettes en form for politisk korrekthet og en vilje til narraktighet. Der en slik provokasjon unngås, fremstår også enkelte vitneutsagn som sanne. De faller utenfor en motsetningsfull struktur og danner isteden et bakteppe der erfaring generaliseres, slik som Sjöströms tilkjennegivelser her gjør.

Verket beveger seg således mot en konservativ politikk som blir radikalisert ved sine radikale estetiske strategier og sosialistiske budskap, som propaganda for ”fraternisering, sabotage”. De radikale protestene iverksettes i filmen som populærfiksjon, likeså ikke-voldsforsvaret. Den datidige tv-profilen Bo Holmström overtar Lenas rolle som Sjömans politiske agent, intervjuer en fiktiv sabotasje-leder ved navn Evert Svenson, holder tv-sendinger osv. (G14). Det radikale projiseres på et konservativt samfunn der mennesket ikke vil ”va med om förendringar” (G5). For det komplementære innholdet møtte Sjöman kritikk fra politisk venstrehold: ”Sjöman, hette det, var inte borgerlighetens, kapitalets och socialdemokratins kritiker, utan deras aningslösa lakej, en liberal estet och folkföraktare som gjorde ’pornografi av politiken och kommers av kampen’” (Åberg 2001, s. 197).

Det feminine som signifikant for det åpne og inkluderende

Lena er i en situasjon der en villa på Lidingö er nokså uaktuell. Hennes forhold til dette stedet er i filmen som besøkende på øyas pikepensjonat. Sangenes forankring viser også hvordan situasjonen er betinget av kjønn og kanskje alder, og filmene trekker tydelige skiller mellom mannens vesen og kvinnens, der sangene bidrar til en slik segregering. Dette fremstår som en gjennomført iscenesettelse fra regissørens side. Påstanden om at det kvinnelige kjennetegnes ved det inkluderende og globaliserende, får hold i lys av de tidligere beskrevne teorier fra Julia Kristeva, der genotekstens åpenhet og evne til å bevege fenoteksten forbindes med det maternale. Sjömans iscenesettelse viser også til en feminisme som beveger seg på tvers av landegrensene. På tilsvarende vis gir filmene et bilde av hva som driver mannen.

Lena er ilagt en politisk diskurs som ikke lar seg begrense av det symbollingvistiske språket eller det sosio-symbolskes landegrenser. Perspektivet bekrefter Sjömans stemme der hun i morgengryet synger ”hej faderi” i voice-over, før hun tar prinsen til slottet (G16). Lenas og kvinnes posisjon fungerer som en forsikring mot et isolert samfunns selvilde og en motsetning til Sjömans Lindgö. Regissøren er opptatt av grensenes funksjon, som da han vil vite hvordan Sveriges politikk tar seg ut sammenlignet med andre land, og spør statsråd Palme, ”har vi hunnit långt?” (G6).

Ingen av mennene i filmene kan Lena stole på. Faren stikker med pengene han skylte henne, Vilgot fremstiller henne som politisk uvitende og fremfor alt sjarmerende. Han underslår således hennes intellekt. Börje lyver for henne, Magnus har et dobbeltsidig forhold til det politiske arbeidet, Hans svikter sine sosialistiske og fredelige mål. Mennene blir infantile og egoistiske der de lurar seg unna med seg selv for øyet. Bortsett fra moren som dro fra Lena da hun var liten, er kvinneskikkelsene solide. Ulla er vennlig og fredelig. Sonja

bidrar til å bryte Lenas utenforstående posisjon og åpner for en nærhet til det moderlige. Bim rer opp til kjærestens elskerinne og forklarer henne at hun har skabb. Det inkluderende blir samlende for kvinneskikkelsene. De er verken knukket eller dominert av det symbolske på samme måte som mennene, men synes å ha andre målsettinger, der kommunikasjonen mellom kvinnene blir det vesentlige. Slik beholder de en integritet, og for Lena innebærer kvinneskikkelsene at hun modnes.

Ikke-vold knyttes både til Lena og Ulla. Til Lenas Rio de Janeiro føyer blant annet Sonjas og hennes ”We shall overcome” seg, fra de svarte slavenes Amerika. Glade og frie i svensk natur identifiserer Sonja og Lena seg med deres situasjon. Sangen er et varsko der kroppene verken er slitne eller bundet, men stråler overskudd og samhørighet (B25). De synger høyt i kor, men mindre organisert enn mannskoret som bærer stemmene til Kungssången (”Ur svenska hjärtans djup”) som toner over det hvilende slottet (G16). Sonja og Lena beveger seg ut over landets og situasjonens horisont og avviser et homogeniserende samfunn. Uten å artikulere konkrete mål, representerer de en felles målsetting.

Både ikke-vold, Rio de Janeiro og de svartes Amerika er undertrykkede situasjoner, men sangene understreker en løsrivelse fra undertrykkelsen. Da Lena sykler fra Stockholm forsterkes frihetsfølelsen på sykkelen og en kroppslig forankret glede ved at hun synger ”Deep in my heart I know that I do believe that we shall overcome some day.” Men så sprutes hun altså ned av en ignorant billist (G24). Den samme melodien blir til det seirende frihetsropet ”I am not afraid!” som hun synger sammen med Börje der de kjører gjennom Fagerdal og feirer at forholdet igjen er etablert på like premisser, men så lyver altså Börje likevel. Han skal riktignok ikke gifte seg med Marie, men kanskje Madeleine (G28). Sangene etablerer mot og livsglede. Ved siden av å ha et samfunnskritisk innhold, etableres situasjoner der de som synger er hverandre nær.

Sangens tilknytning til det semiotiske og driftsbårne gir språket en ny betydning definert av blant annet klangrom og følelser. Her fremtrer det maternale som styrende overfor det symbollingvistiske, det stemningsbærende får gyldighet over det rasjonelle. Lena og Sonja synger om et globalt rom. De skal overleve i en situasjon der kroppene deres er innordnet en struktur de her opplever seg frie fra. Filmene bryter således med en forestilt kvinnelighet og bidrar også til å definere den på nytt. Dette er tendenser Julia Kristeva i sin skisse av de ulike kvinnekampene i ”Women`s Time” fra 1979 finner i det hun betegner som en tredje generasjons kvinnekamp.²¹ Her er ikke det sentrale en plass i det sosio-symbolske på det

²¹ ”My usage of the word ‘generation’ implies less a chronology than a *signifying space*, a both corporeal and desiring mental space. [...] which does not exclude – quite to the contrary – the *parallel* existence of all three in

sosio-symbolskes premisser, eller en generaliserende definisjon av det feminine som situerer kvinnen utenfor det symbolske. For den tredje generasjonen er fokuset å gi det maternale gyldighet i det sosio-symbolske, som en produktiv størrelse. Kristeva advarer mot ideologier som går på bekostning av individet. I "A new Type of Intellectual: The Dissident" (1977) understreker hun moderskapet som en avgjørende kjønnsforskjell som tvinger kvinnen til å engasjere seg i etiske samfunnsspørsmål, en nødvendighet hun også fremhever avslutningsvis i "Women's Time". Ved individets kulturelle og historiske erfaringer som beveger seg over landegrensene, er målet hos Kristeva å nå det universelle. Hun fremhever at det maternale må få større rom og at individet må gis rom til å synliggjøre en kvinnelighet som ikke faller inn under den mystisisme og språkløshet den ved psykoanalysen og strukturalismen er utdefinert til. *Nyfikens* undersøkelser tjener en slik sak. Ut over de kroppslige undersøkelsene, taler Lena mot urettmessighet både i private og offentlige relasjoner, og undersøkelsene og demonstrasjonene har internasjonale perspektiver. Lena følger den feministiske bevegelsen som eksisterer på tvers av nasjonale grenser, og bidrar til en globalisering. Nyman og Sjöman er derfor forut sin tid, forut for teoretiske tegninger av hva kvinnene må foreta seg, tatt i betraktning av at Kristeva skriver dette nesten femten år etter at innspillingen fant sted.

Den politiske stemmens teori og praksis

Lena introduseres av Vilgot som den primære mottaker av det politiske innholdet. Hun samler informasjon og dokumenterer den politiske tilstanden i Sverige. Den politiske tematikken får slik en avsender og en mottaker konkretisert i de to subjektene som illustrerer et hegeliensk herre-knekt-forhold. Regissøren er avhengig av sin hovedfigur for å være meningsskapende. Hun bringer det politiske til filmen ved å bevege seg ut i hverdagen og møte de situasjonene som finnes der. Arbeidet betinger filmenes, og til sist betrakterens, konklusjoner.

I intervjusituasjonene må Lena nødvendigvis benytte de ressurser hun har for å oppnå kontakt med menneskene og tidvis komme uvillige politikere til livs. Dagboken forteller om dårlige erfaringer der Sjöman ikke har forberedt henne tilstrekkelig på de situasjoner hun, der de er i gang, ikke kan trekke seg fra:

the same historical time, or even that they be interwoven one with the other" (Kristeva 2002, s. 209). *Nyfiken* plasserer seg som både preget av undersøkelsen av det feminine og et eget rom for det maternale (s. 194-5), men mest av alt det som Kristeva i 1979 påpeker som nytt, en oppdagelse av at den sosio-symbolske kontrakten er påtvunget kvinnen, at den krever en ofring og at det maternale må inkluderes i det sosio-symbolske (s. 195, 200).

– H ö r r u d u! Flickan i filmen, vad är hon intresserad av? Jo – av sånt som Vilgot Sjöman är intresserad av! Då tycker jag Vilgot Sjöman ska berätta för mig, gång på gång, *vad* han är intresserad av! Så slipper jag stå som i dag och känna mig dum. (Sjöman 1967, s. 41)

Et levende inntrykk av at det er skuespillerens politiske naivitet som etablerer dialogenes premisser, forsterkes ved filmdagbokens erklæringer om at Lena Nyman ikke kan noe særlig om politikk og ikke er interessert i det heller. Hans regi av både verk og filmdagbok avgjør rammene for den Lena betrakteren møter. Hennes muligheter er også betinget av Sjömans instruksjoner under arbeidet, likeledes av hans manglende politiske kjennskap. Han erklærer:

Göra Lena Nyman till huvudfigur i den här filmen var listigare än jag först förstod.

Politiskt är jag grön. Mina kunskaper är inte bara magra, de är bitvis obefintliga. Ett politiskt resonemang som innebär mer än tyckande skulle jag bli tvungen att backa ur. [...] I det läget skjuter jag Lena framför mig. Jag döljer mig bakom hennes politiska naivitet – hennes envisa-burdusa-upproriska-okunniga frågande och attackerande. Jag slipper redovisa mina egna blottor.

Det skyddar mig ganska bra, artistiskt sett: Hon är så demonstrativt grön i politiken, att det märks mindre hur grön jag själv är. (1967, s. 167-8)

For regissøren synes det å beskytte sin verdighet å være hovedargumentet for å benytte Lena som politisk agent. Hans rolle i samfunnet som en etablert kulturpersonlighet er bundet til en forestilling om hans viten. De muligheter som er tilgjengelige for Lena, er ikke der for ham, og han mangler mot til å bryte med en etablert autoritet og fordommene knyttet til en rolle som hans. Lenas fremtoning tjener ofte til å bekrefte fordommer. Holdningene hun møter støtter opp om filmens argumenter. En ung kvinnes samfunnsmessige funksjon kommer i søkelyset og hennes muligheter fremsettes med Lena som banebrytende eksempel. Da Lena påstår overfor arbeiderbevegelsen at de har en konservativ holdning til kvinner, bekrefte påstanden i holdningen de inntar overfor Lena der de ubegrunnet avviser spørsmålene hennes. Stemmen hennes skaper andre fruktbare situasjoner ved at hun oppnår mellommenneskelig kontakt med god stemning. Hun er i samme situasjon som flere av de unge hun intervjuer og er lite farlig for andre jenter. Dette gjør at filmen får en gruppe i tale som ellers er marginalisert i både pressen og den offentlige politikken. Sykepleieren som peker på at klassesamfunnet blir synlig i spiserommet, tilkjennegir en observasjon som neppe ville kommet frem om Bo Holmström eller Sjöman selv stilte spørsmålet. Dialogen mellom henne

og Lena vitner om en gjensidighet der hun smiler sjenert og bekrefter sin påstand, ”Når man äter ja, då blir det det” (G4).

Iscenesettelsen av Lenas politiske rolle

Da Sjöman presenterer ideene sine for Lena, er samfunnsengasjementet og det store arkivet sentralt. Ut fra en nysgjerrighet vil karakteren ha greie på hva slags samfunn hun lever i (Sjöman 1967, s. 17). Hun er en figur på siden av samfunnets politikk, og hun plasserer seg selv i denne politikken ved å fylle rommet sitt til randen med informasjon og leve fullstendig i en slik samfunnsorden, samtidig som hennes ærend er kritisk og nyskapende overfor det eksisterende. Som ung kvinne blir hun selv et prosjekt der hennes politiske aktivitet verken er selvfølgelig eller antar vanlige proposjoner. Omfanget forutsetter en drivkraft og en naivitet for å tørre å gjennomføre det idealistiske arbeidet. Lenas egenskaper blir karakterens forutsetninger. Der skuespilleren trer inn i karakterens verden, må hun også undersøke det samtidige Sverige. Skuespillerens vesen overbeviser om et slikt engasjement, mens den politiske rollen er den iscenesatte. Lenas energi, kontaktevne, naivitet, vennlighet, spontanitet og vitalitet er egenskaper som også blir karakterens politiske grunnlag.

Ved de provokative instruksene Lena mottar, blir motstanden hun møter et samlende kjennetegn og Lenas ressurser utsatt for ytterligere prøvelser. Rollen karikeres av bekledningen: Luer, hatter, plastøredobber og briller er ofte i kameras fokus, og understreker henne som original og lite strømlinjeformet. I følge Cecilia Mörner kan skuespillerens karikering fungere som en subversiv feministisk kritikk, og understøtte en provoserende holdning: ”Lena agerar i rollen av en tuff skjutjärnsreporter” (2000 (b), s. 196). Der hun beveger seg inn i LOs høykvarter med fletter i flettebånd, heklet lue, store øredobber og halvmåneformede, blanke briller på nesen er hun original, selvstendig og veslevoksen. Bekledningen er ikke representativ for en typisk journalist. Hun blir spektakulær og viser seg kompromissløs, et bilde på en journalistikk som vil vippe det etablerte av pinnen. Bekledningen er Lenas ansvar, ”Ingen klädexpert (spela i egna kläder!)” (Sjöman 1967, s. 21). Som filmen spiller hun på fordommer, her hvor hun verken fremstår som spesielt politisk eller journalistisk skolert.²²

²² Dette inntrykket forsterkes i *Gul* da den profesjonelle og populære Holmström overtar filmenes utadrettede, politiske aktivitet. Intervjuet med sabotasjeansvarlig og de medvirkende i de militære ikke-voldsøvelsene er dialoger som er preget av gjensidig respekt og interesse. Dette gis av iscenesettelsen, men fortøner seg som en del av filmens samfunnsundersøkelser. Den seriøse tonen plasserer Nymans institut i et lite profesjonelt lys. Holmströms intervjuer billedgjøres som vesentlige, men innholdet rokker ved det sannsynlige. I kontrast til pressen, som er til stede ved avgjørende anledninger, får utførlige redegjørelser og rapporter i sin overbevisende sjargong, blir Nymans instituts undersøkelser fragmentarisk presentert. Da Sjöman kaster ut historien for isteden å lage et kaleidoskop, er det øyeblikkenes liv som skal få være det sentrale (Sjöman 1967, s.

Skuespilleren ikles en språkbruk som ofte innebærer at hun banner og hvor hun derfor ikke åpner for dialog: ”Hur kommer det sig at arbetarrörelsen är så jävla konservativ i kvinnofrågan?” (G5). Der hun tidvis taler ut i et tomrom, blir provokasjonen polemisk radikal-politisk: ”[...] Är du så jävla dum! Vet du va jag tror då? At du är högermann” (G10). Lettelsen over enkelte ganger å ikke måtte være ubehagelig, uttrykkes i filmdagboken: ”Vad skönt det är att bare få vara söt och rar och vänlig mot folk,” sier hun der de spiller inn ved juletider på Arlanda flyplass. ”Då kan du gå på och provocera då, nästa gång,” svarer regissøren: ”*Skäms ni inte för att resa till Spanien?* etc.” (1967, s. 161). Dette er nok grunnen til at menneskene i denne scenen stort sett fremstår som vennlige og imøtekommende. De møter, og iakttar kanskje først Lenas vennlighet, men ikke alle får oppleve henne slik. For betrakteren presenteres intervjuene som én sekvens.

Den skjulte manipulasjonen tjener filmenes samfunnskritikk. Intervjusituasjonene fra Arlanda flyplass viser at Lena skaper en situasjon som tegner seg annerledes på lerretet enn den nok gjorde i virkelighetens rom. Bildeutsnittene er gjennomgående av intervjuobjektene. Delvis eller helt skjult for kamera er Lena distansert og vitende i spørsmålsstillingen. Hennes fysikk avtegnes ved at intervjuobjektene stort sett ser ned mot henne. Situasjonen gir mange hun intervjuer et trygt ansiktsuttrykk og ofte virker mennene sjarmert av hennes fremtoning.

Ute i nok et kritisk ærend forhører hun seg med dem som har kommet hjem fra Spania om hva de synes om å feriere i en diktaturstat og hva de synes om Franco. De ferieglade er stort sett solbrune, ubekymrede og imøtekommende tross at spørsmålene impliserer personlig kritikk. De færreste ønsker å diskutere politikk. En mann ser smilende på henne: ”Det glømmer man när man är der nere,” sier han. Lena: ”Så man skiter i det då?” Han: ”Det gör man absolut.” Klipp til en annen fornøyd mann: ”Ja, skiter vill jag nog inte seja, men man seier vel tjosan åt det hela då!” (G11).

- Dom tycker ingenting, säger Lena.
- Ingenting?
- Inte ett dugg.

16). Holmström får iscenesette gjennomførte, politiske fortellinger som avsløres som konstruerte av innhold. Tilliten til historien, helheten og således fortellingen er derfor noe *Nyfiken* ikke har. Samtidig kan estetikken og *Nyfikens* strategier fungere som en harselas med pressens arbeidsform og retoriske strategier, der det fragmentariske til tider er fullstendig løst fra situasjonen og hvor klippingen forstørrelse forholdet mellom sannhet og iscenesettelse. Konstruerte fortellinger kritiseres der filmen påstår at demokratiets presse er korrupt. Magnus ringer på en privat dør og introduserer seg: ”[...] Det är så at jag arbetar för Expressen, tidningen med sting, och vi håller på att ordna en borgjerlig valseger år 1968, och vi gör nu en serie om dom tio snuskigaste socialfallen. Har ni nåt att komma med?” (G10).

- Vad säger dom om Franco? frågar jag.
- Han är bra.
- *Säger* dom det?!
- Ja. Eller också vill dom inte uttala sig om honom.

[...] Lena är vital hela den långa motorvägen hem. Vilka skitsaker man sysslar med i andra filmer...Vad mycket som blir självklart om man börjar rota i det här med klassamhället. Då märker man vad man egentligen tycker. (Sjöman 1967, s. 163-4)

Lena har dannet seg politiske oppfatninger gjennom undersøkelsene hun foretar. Under filmens produksjon modnes skuespilleren som aktiv deltager i samfunnet. Med Sjömans briller ser hun nå et eksisterende classesamfunn. Der hun spør en ung mann ved flyplassen, ”om man tycker nåt, men du kanskje inte tycker nåt,” og han svarer ”Nej, jag tror inte det,” er det et stadium av uvitenhet og likegyldighet skuespilleren har passert. Manglende engasjement og kunnskap setter Lena i kontrast, og blir en del av filmenes samfunnskritikk.

En av de feriereisende var blant de mange som gikk til rettssak mot produksjons-selskapet og anket til høyesterett før det ble forlik der deltagelsen ble klippet bort (Dagens Nyheter, 11.08.71). At noen følte seg lurt eller misbrukt kan på den ene siden bunne i at det at de medvirket i en film, ikke ble klargjort. Samtidig var kamera tydelig til stede. Lerretets kraft og distribusjonen av filmene utgjør en vesentlig forskjell. Det avgjørende er kanskje likevel situasjonen slik den opplevdes på Arlanda mot hvordan den avtegner seg på lerretet i ettertid. Her er svarene til intervjuobjektene og deres ansikter, ikke Lena, det sentrale. Det synes som hennes blide oppsyn og korte kropp har skapt en trygghet som ufarliggjorde situasjonen og skapte en åpenhet som i ettertid ble umulig å forholde seg til for enkelte.

Tross å være aktiv yter i *Nyfikens* grensesprengende budskap, er Lena personlig konfliktsky. Da de skal spille inn scenen der Lena vil bli ferdig med filmen og regissøren ikke er fornøyd med innsatsen hennes, sier hun: ”Jag blir nertagen av obehagliga scener,” (1967, s. 153). Nyman liker ikke dårlig stemning. Det kan være en grunn til at karakteren hennes ikke blir ubehagelig, tross sin forkledde provokasjon. Det ligger ikke i skuespillerens natur.

Lenas mer naturlige form kommer frem der hun intervjuer jevngamle. Den politiske stemmens polyfoni er derfor av en art hvor regissøren legger ordene i munnen på henne der filmene skal være venstre-radikale. Der skuespilleren viser seg som en karakter som ikke har særlig kunnskap om det politiske, avfeies prosjektet som useriøst. Regissøren kritiseres for å ha skapt en figur som ikke er en gyldig representant for datidens venstreradikale ungdom, og flere spør om en sånn jente i det hele tatt kan finnes (Åberg 2001, s. 204. Sjöman 1998, s. 58).

Det politiske prosjektet bidrar således til å trekke Lenas stemme i tvil. Samtidig viser skepsisen nødvendigheten av karakteren, der en ung, modig og politisk aktiv kvinne med egne oppfatninger utenfor generelle politiske bevegelser og med sin egen bedrift, fremstår som utopisk.

Lena mot LO

Da skuespilleren skal intervju LO-politikere, er forberedelsene to sentrale spørsmål: ”1. Tycker du att Sverige är ett klassamhälle? [...] 2. Vad tänker **DU** göra at det?” (Sjöman 2001, s. 59).²³ Ved den ilagte holdningens provokasjon, sentraliseres motstanden. Der hun etter hvert viser at hun ønsker informasjon, generaliserer det personlige angrepet i Sjömans instruksjon og argumenterer for spørsmålene ved å underbygge en påstand, opprettholder politikerne sin avvisning eller synes i beste fall at hun er morsom. Ved ikke å kunne følge det politiske systemets resonnement, eller i det hele tatt åpne for det, fremheves en avstand mellom Lena og flere av politikernes interesse. Hun insisterer på å legge premissene for dialogen. Politikerne yter motstand ved å vri spørsmålene til å handle om henne. Under nødvendigheten av å drive dialogen frem, viser hun seg motstandsdyktig overfor retoriske avvisninger. Der intervjuobjektene ikke kan svare fordi spørsmålsstillingen i sin grunnleggende generalitet nærmer seg det abstrakte, avsløres politikkens grunnlag seg som hult og politikerne seg som ansvarsfraskrivende.

Intervjuene er ikke forhåndsavtalte. Med kamera bak seg trenger hun seg på i deres lunsjrom, deres avbrekk fra politikken. Å få dem i tale blir nødvendigvis i seg selv en utfordring. Lena bidrar og opptrer med de ressurser og kunnskap hun har for å få tak på LOs representanter. Motstanden er tidvis total avvisning fulgt av belæring for at hun ikke kjenner til det politiske systemet. En språklig logikk fungerer som beskyttelse mot det som fortøner seg som uvitenhet fra Lenas side. Politikken har fjernet seg fra sin opprinnelse her hvor det ikke lenger handler om mennesket, men systemet. Politikerne blir agenter for en symbolsk orden der Lena får frem et fravær av humanistisk etikk ved at hun av enkelte avvises som berettiget til å spørre. En slik personlig avsløring leder også til at enkelte føler seg utlevert der den samfunnskritiske fortellingen avtegner seg på lerretet og enkeltmennesket stilles til ansvar for sitt virke.

²³ Tidligere jurist i LO, Per Holmberg, var skuffet over LOs forhold til klasseproblematikken (Sjöman 2001, s. 59). Anklagene Lena fremsetter mot bevegelsen bygger derfor på adekvat informasjon, men Lena har ikke et direkte forhold til denne informasjonen. Den bibringes av Sjöman og hennes ressurser blir ytterligere avgjørende for den politiske stemmen.

Kameraet følger Lena der hun går langs køen i den støyfulle kantina og forhører seg om hvorvidt de som står der er fra LO. Det er de ikke. Betrakteren bevitner hennes søken, intervjuforsøk, og den blide oppmerksomheten hun vekker. Tidsbildet tegnes der LOs dresskleddede representanter røyker og svarer nokså likegyldig. Lena: "Hur kommer det seg at Arbetarrörelsen är så jävligt konservativ i kvinnofrågan?" Banningen vitner om et ønske om å provosere og et personlig engasjement. Mannen frontalt for betrakter i dress og sløyfe, med hårvann og markerte briller, svarer retorisk: "Jaså, har ni funnit ut att Arbetarrörelsen är konservativ i kvinnofrågan." Klipp til LOs ordfører Arne Geijer²⁴, som det blir tydelig at er på sitt eget kontor ved de vante gestene og pipen han patter på. Bildeutsnittet viser ham alene. Han sier at det er en sannhet med modifikasjoner som skyldes at mange i bevegelsen er konservative. Klipp tilbake til kantina der en annen mann i dress viser seg sitte ved siden av den mannen som svarte på det andre spørsmålet. Kamera hviler ved mannen. Han sitter med hendene foldet opp fremfor seg, peker tidvis mot Lena og fortsetter med samme retoriske avstand som sin medarbeider. Lena: "Men altså varför, varför finns det sämre chanser och sämre betalda jobb för kvinnor?" Han: "Det är ni som påstår." "Det är jag som påstår ja. Påstår ni att det inte är så?" "Nej, jag behöver vel inte påstå. Ni får vel bevisa då att det är så."

De dresskleddes upersonlige språk forener dem. Det som skiller dem fra hverandre er utseendet, briller mot ikke briller, slips mot sløyfe. I et alvorlig perspektiv er den politiske avbildningen skremmende der et offentlig system viser seg homogeniserende. Der språket peker tilbake på seg selv, danner det homogeniserende en allmenn beskyttelse.

Bordet er besatt med tre menn. Den ene er usynlig for kamera, idet han sitter med ryggen til. Her bryter han inn i dialogen: "[utydelig] behöver bevis. Man skal inte gå omkring och påstå saker man inte har fakta för." Tonen er nedlatende. Han ville neppe ha sagt dette til en eldre journalist. Lenas alder, høyde og kuriøse bekledding gir henne en sårbarhet det er lett å angripe. Umiddelbart svarer hun på utfordringen fra LO-representanten, der hun henter fakta fra en fiktiv biografi: "Min mamma, hon är pälssömmerska. Hon jobbar varje dag hela året och hon tjänar ungefär 14000," sier hun oppfinnsomt. Forholdet kan være hentet fra hennes livserfaring. Da er det Lenas egen erfaring fra arbeiderklassen som her danner grunnlaget for argumentasjonen. Det flytter den virkelige Lena inn i en ren ytre forkledning der hun ikke dikter, men befinner seg i arbeiderbevegelsens kantine med spørsmål adekvate for hennes situasjon. Mannen med foldede hender avbryter: "Men om jag blir pälssömmerska, va får jag betalt då?" Lena: "Ja, men ni blir inte pälssömmerska." Han: "Ja, det vet man inte."

²⁴ Oversikt over LOs ordførere gis ved www.lo.se. At det er ordføreren Lena intervjuer, går frem av ekstrap materialet til DVD-utgivelsen fra The Criterion Collection, 2003.

Etter ulike klipp der Lena viser seg uerfaren som reporter ved å glippe med mikrofonen og videre stille håpefulle og enkle spørsmål: "kan man inte göra nånting?", er seansen tilbake hos de tre mennene. Mannen som er usynlig for betrakter, sier: "Men vi kan förhandla." Lena: "Förhandla." Han: "Ja." Lena: "Va händer då?" Han: "Vet du inte det?" Lena: "Nej." Han: "Följer du inte med på sånt?" Lena: "Nej," utålmodig. Han: "Och så går du omkring och frågar om sånt." Lena: "Ja. (Hun ser direkte på ham over de halvmåneformede brillene. Kamera hviler ved henne.) Jag måste ju fråga då. Jag måste ju fråga er som vet," sier hun like belærende og høyt og tydelig så det overdøver mannen som i sin utålmodighet får følge opp: "Ja. Les prässen! Der [står det] mycket också." Lena: "Ja, kan inte ni tala om det då? (Representanten overfor vises.) Kan inte ni tala om vad som händer på dom her förhandlingerna? (Representanten med hårvann fanges av kamera der han sees leende og noe hoderystende.) Blir det nåra resultat då?"

Tross gjensidige angrep blir ikke situasjonen aggressiv eller direkte uvennlig. Den er heller humoristisk, der to verdener kolliderer og en dialog skal etableres. Kompromissløst, med de halvmåneformede brillene på nesen, gransker Lena politikerne, og blir et skue i seg selv. I sin ufortrødenhet blir hun utrolig.

Karakterens stemme er spesielt politisk berettiget der den fornyer en rådende orden. Lena rokker ved det politiske systemets selvfølgelighet og viser en stor grad av semiotisk disposisjon. En slik disposisjon bidrar med en ny posisjon å snakke fra og fornyer mening og språk. Herfra endres de sosiale kodene, skriver Kristeva i "The System and the Speaking Subject" (1973): "This is a moral gesture, inspired by a concern to make intelligible, and therefore socializable, what rocks the foundation of sociality" (2002, s. 32). Filmen gir et godt eksempel på hvordan en aktiv deltagelse i samfunnet kan foregå og hva det kan føre til. Med mot og naivitet oppsøker hun kildene direkte. Kjennetegnene viser seg fruktbare, originale og fornyende, også innenfor situasjonen der intervjuobjektenees overraskelse avtegner seg etter hvert som intervjusituasjonen ikke lenger er så fremmed for dem. Hun oppnår kontakt med flere. De smiler eller føler seg truet, avviser henne eller bidrar med informasjon. Kontaktevnen blir avgjørende for dialogens funksjon og den glede intervjuene evner å spre, tross at dette ikke gjelder alle involverte.

Lena uttrykker en utålmodighet med den sjåvinisme hun utsettes for, men vanskelig kan angripe og slik bare må utholde. Der enkelte av LOs representanter føler seg trygge i sin egen kantine, sammen og med politisk kunnskap, makt og sosial status, blir det avslørende hvordan flere ter seg som selvgoode pampere. Kvinnens underlegne rolle er en del av det sosial-symboliske systemet. De underslår politisk objektivitet der de avviser spørsmålene ved å la

disse peke tilbake på Lena, redusere den politiske tematikken til å handle om hennes uvitenhet. Disse har ikke lært det som kongen i *Gul* erklærer som en viktig livserfaring – å skille mellom sak og person (G17). De personliggjør det politiske ved å unnlate å svare fordi det er Lena som spør.

Det tilfeldige og nokså uforberedte gir et generelt politisk bilde, samtidig som ansiktene personifiserer arbeiderbevegelsen. De unndrar seg ansvar ved å svare retorisk og henvise til de politiske fortellinger som alt eksisterer i samfunnet og som filmene for øvrig avviser som sanne. Det uvanlige ved Lenas deltagelse leder til at systemet endevendes. Hun truer et politisk system ved å insistere på en samtale. Spørsmålene virker lite tilgjorte i sin enkelhet og beveger seg mot kjernen i politikken. Politikerens retoriske strategier søker å fjerne seg fra det personlige språket. Lenas strategi bryter med en slik holdning. Hun vil ha eksempler på handling og driver en av deltagerne til følelsesmessig eskalering. Her mister språket i seg selv sin betydning og Lena vinner et møte, om det så er et møte som innebærer kontant avvisning: ”Les pressen!” Det semiotiske har brutt igjennom det symbolskes forsvarsmur, og styrer nå det symbollingvistiske. Han vil ha maksimal distanse, men det uttalte er bundet i genotekstens kakafoni. At svarene ikke er adekvate til spørsmålsstillingen, blir oppfanget av en vennligsinnet politiker. Han forsøker å møte hennes praktiske utgangspunkt, men Lena er ikke fornøyd med LOs produksjon: ”mer då?”. Han reduseres til en informant der Lena agerer på premisser hvor det humanistiske faller i bakgrunnen for sakens tjeneste.

Politikerne er alle sammen tydelig uvante med å skulle svare på spørsmål av en slik bredde at de i sin enkelhet nærmer seg det abstrakte. Der seansen avrundes på LO-sjefens kontor, smiler Geijer tenksomt. Det ser ut som om han selv tviler på holdbarheten i det han sier, eller så er situasjonen så uvanlig for ham at det får ham til å smile mens han tenker. I alle fall viser uttrykket at Lena skaper refleksjon hos ham inntil angrepet blir personlig. Lena: ”Så du tycker att du gör verkligen nån ting för att klassamhället ska bort, att det ska försvinna?” Geijer: ”Det lilla jag kan.” Lena: ”Varför är det så litet då?” Han (tenker): ”Det hänger ju samman med den position man har å verka i samhället.” Lena: ”Så man måste hämskt högt upp för att överhuvudtaget att göra nåt?” Han: ”Nej, nej, nej. Här är det fråga om att komma med tryck underifrån som sen påverkar hela vägen.” Lena: ”Dom som sitter hämskt högt upp då, och kan göra mycket, gör dom mycket?” Der Geijer avskriver sin egen posisjon som effektiv og etterlyser et ”tryck underifrån” ber bevegelsen om revolusjon og viser også til en hierarkisk strukturmodell, en motsatt kvinnebevegelsens horisontale globalisering. Sjöman, som igangsetter av handling, fremsetter Lena som eksempel på politisk aktivitet, og viser frem

arbeiderbevegelsen som gammeldags og handlingslammet. Om Lenas troverdighet mangler, er hennes effektivitet mer enn billedlig.

Lenas bidrag er samlet sett en kontrast som bærer i seg en evne til kontakt og språkliggjøring utenfor systemets premisser. I praksis er hun ikke bundet av en symbolsk orden hvor hun ikke er meningsskapende, slik som det vil følge av Lacans språkteorier. Hun fungerer systemkritisk der hun plasseres som fremmed for politikken, og hun avgrenses ved det verbalspråklige. Dette forholdet viser seg å bunne i systemets funksjon, og er derfor ikke gitt av kjønn alene. Hennes språk har en forankring politikken ikke har oversikt over og som forbauser den og setter den i en tidvis pinlig situasjon ved at drivet hennes ikke stanser der beskjednen blir kontant. Hennes genotekst er stødig, og evner å bevege deres fenotekst.

Det skal ikke unndras at intervjusituasjonen er en presset situasjon som gir en skjevhet ikke bare i form av hvem som har rett til å stille spørsmålene, men her hvor også kamera beveger seg tett på ansiktene, er dette en situasjon de færreste er vant med og som heller ikke enhver vil være komfortabel med. Dette gir et mer nyansert bilde av for eksempel den ene representantens retoriske svar der han holder hendene beskyttende fremfor ansiktet. På den annen side er det også her tydelig hvordan mannen med ryggen til kamera viser seg som belærende og er rask til å angripe Lena personlig.

” – Dom gubbarna får vad dom behöver!” (Sjöman 2001, s. 59), var blant reaksjonene på disse intervjuene. Det var imidlertid ikke LOs representanter enig i, og de vant klagemålet mot filmselskapet i retten.²⁵

Ved at Lenas natur er den vennlige og imøtekommende blir genoteksten tydelig ved hennes karakter. Hennes fremtoning og stemmeleie er kontaktskapende ressurser. Etter at Lenas politiske rolle er redusert fullstendig til denne genoteksten under intervjuet med Palme, overtar andre den politiske rollen i *Gul*. Lenas undersøkelser blir fysiske og historiske før hun brytes ned i sin mangel av tidsriktig kvinnelighet.

Lena forleder Vilgot hos Palme

Det er nærmest umulig å omtale fremstillingen av kvinnen på lerretet uten å kommentere den britiske filmskaperen Laura Mulveys essay fra 1975, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Essayet befinner seg i de fleste filmteoretiske antologier og er det sentrale hos en rekke feministiske filmteoretikere. Hallvard Fossheim omtaler i sin antologi artikkelen som ”en

²⁵ Erstatningssøksmålene mot Sandrews var mange. Selskapet tapte klagemålene konsekvent. Egon Zandelin, dikter av salmen ”Denne Gud, han är vår fader” som synges der Lena og Börje skal ha sex i Kvilleeken, var blant dem som fikk økonomisk kompensasjon (www.svenskfilmdatabas.se.) Det var imidlertid ingen av de eldre damene som støttet innsamlingen til en svensk atombombe som turte be om noe slikt.

nøkkelartikkel for den feministisk orienterte filmteoriens psykoanalytiske rammeverk” (1999, s. 169). Linda Williams summerer at artikkelen “has best defined this problem in terms of a dominant male look at the woman that leaves no place for the woman’s own pleasure in seeing: she exists only to be looked at” (2003, s. 561). Barbara Creed fremhever: “It established the psychoanalytical basis for a feminist theory of spectatorship which is still being debated” (2000, s. 80).

Mulvey benytter psykoanalysen til å peke på hvordan mannens begjær er filmspråkets sentrale agent, og kvinnens rolle redusert til en av mannen formgitt og kontrollerbar visuell nytelse. Det maskuline begjærsløkket er innlemmet i mediets språk fra filmens fortelling til betrakterens rolle.²⁶ De splittede blikkstrukturer inneholder både et narsissistisk og voyeuristisk aspekt som forsterkes i filmfortellingen. Kvinnen er blikkets mottaker og offer idet hun ikke har noen funksjon ut over å tilfredsstille mannen og idet han alltid til sist beseirer henne. I følge Mulvey må denne illusjonens og perversjonens vekselvirkning brytes fordi den ikke er sann. Filmens mål er derfor hos henne en troverdig virkelighet der publikums blikk gis, som hun skriver, reell kraft, hvor betrakteren til sist kan hvile i lidenskapelig distanse (1988, s. 67-8).

Ved at kameraet som det maskuline blikket iscenesetter ulike måter å betrakte kvinnen på, blir de varierende formene selve skuet, skriver Mulvey. Kvinnen konnoterer ”to-be-looked-at-ness” (s. 62). Tilsvarende konkluderer Inez Hedges, som benytter Gérard Genettes narratologiske termer i sine analyser: ”Men act, women appear, men look at women, women look at themselves being looked at” (1991, s. 83). Med et slikt teoretisk bakteppe vil scenen der Sjöman intervjuer Palme og hvor Lena får fungere som hans og kameraets distraksjon, bli analysert sammen med en sammenfattende gjengivelse av scenens funksjon for det estetiske og politiske innholdet.

Den politiske og historiske virkeligheten blir som sagt for Sjöman så vel som betrakteren, tilgjengelig gjennom Lenas handlinger. Hun er den som erfarer ved handling, regissøren og betrakteren gjennom blikket. Hans utenforstående rolle representerer en dominans som er meningsløs uten den dominerte. Dette søker han å endre i seansen der han intervjuer statsråd Olof Palme.²⁷ Ved at han vil innta alle roller i filmen, også sin

²⁶ E. Ann Kaplan summerer det maskuline apparatet laget av og for menn som følger: ”– while technically neutral, this look, [...], is inherently voyeuristic and usually ‘male’ in the sense of a man doing the filming; there is the look of the men within the narrative, which is structured so as to make women objects of their gaze, and finally there is the look of the male spectator that imitates (or is necessarily in the same position as) the first two looks” (2000, s. 120-1).

²⁷ Palme var aktiv i forhold til klasseproblematikken: ”Ty Palme är ‘utjämningsfantast’, enligt Per Holmberg” (Sjöman 1967, s. 39). Han mottok kritikk for medvirkningen i filmene og flere fra riksdagen mente at hans rolle

hovedpersons, mister han i scenen kontroll over kamera, fortelleren, der han sitter i intervjusituasjonen. Det håndholdte kameraet iscenesettes på egen hånd og er representativt for den "invisible guest" Mulvey vil til livs (s. 68). Kameraet fremhever Lena som skyldig i et økende kaos og vil kontrollere henne som seksuelt objekt. Intervjuet blir broket, Sjöman og Palme gebrokne autoriteter.

I motsetning til intervjuene på gaten og med LOs representanter, er intervjuobjektet vel forberedt og settingen rolig og harmonisk. Lagt til Palmes hjem viser scenen et velfungerende demokrati som understreker den allerede da sentrale sosialdemokratens tillit og åpenhet. Han er et takknemlig intervjuobjekt som i stor grad driver intervjuet fremover og slik bærer lydbildet. Der Sjöman får påstandene filmen til da har fremsatt om et eksisterende klassesamfunn bekreftet, mister han interessen og oppsøker ny motstand. Denne er Lena, som blir en erotisk istedenfor politisk provokatør.

Lena leker med rollen som seksuelt objekt. Vilgot er fanget i sine drifter, besatt av det begjær som uttrykkes i blikket han stadig kaster mot Lena og som binder ham i sjalusi mot Magnus. Der seansen endelig avsluttes, inntar Lenas kropp en posering nær det abstrakte idet bildet kuttes til et stillbilde. Den visuelle rollen danner en begrensning. For Lenas politiske aktivitet er bildet av henne hos Palme en reduksjon. Fra å være politisk banebrytende, er hun nå en uinteressert skuespiller. Scenen fungerer derfor som en kritikk av å begrense kvinnens rolle til å være et seksuelt objekt, samtidig som dette er rollen hun gis av Sjömans distraksjon. Lena er i ferd med å gjøre den politiske fortellingen erotisk ved sin blotte tilstedeværelse. Da Sjöman siden rydder opp i klipperommet, konkretiseres maktforholdene dem i mellom til hans fordel, og hun tar ansvar for sitt manglende politiske engasjement og flørtende vesen.

De to kameraene tematiserer persepsjon. Det håndholdte beveger seg som på egenhånd ved regissørens manglende oppmerksomhet mot dette, og er ofte snikende, nysgjerrig og pågående ved de avslørende nærbildene av spesielt Vilgots ansikt. Mimikken hans tyder på misfornøydheth. En politisk samfunnsstruktur illustreres ved det håndholdte kameraets perifere posisjon som beveger seg omkring blant troppen, mot det andre kameras sentrale posisjon vis

burde klippes bort fordi han deltok "i en film som måtte betegnes som rena rama porrfilmen" (Åberg, s. 193). Selv brydde Palme seg aldri om å se det ferdige verket, men var mer opptatt av Sjömans dokumentariske råmateriale som han iakttok i to timer (Sjöman 1998, s. 350). Han var innblandet i sensurstriden omkring 491, og mente som ung politiker at regjeringen ikke hadde noe med å sensurere film (ibid., s. 340). Da *Blå* hadde premiere, var han blitt "ecklesiastikminister" med ansvar for blant annet den svenske statskirken. Han måtte forsvare sin medvirkning i riksdagen, og henviste til at han utelukkende sto ansvarlig for egne uttalelser (s. 347). Palme var gjennomgående den politiker som forsvarte de unge, svenske samfunnskritiske filmene, og sørget for visning av blant annet Stefan Jarls *Dom kallar oss mods* (1968), som ga et helt annet bilde av det sosialdemokratiske Sverige enn det blant annet Ingmar Bergman, Ingrid Bergman og Anita Ekberg til da hadde lyktes i å eksportere.

å vis statsråden. Kameraenes fortelling tilhører ulike estiske tradisjoner, der det håndholdte tegner opp en folkelighet, det fikserte en aristokratisk tradisjon. Det håndholdtes collager og bevegelser har et modernistisk uttrykk fra dadaismens fragmentering av helhet og mening med humor og ironi. Dette står i kontrast til den klassiske innrammingen av Palme.

Kameraet styres av en ung mann. Det sekundære kameraets snikende og nærgående bevegelser illustrerer en uvedkommen gjest som avslører menneskenes bedrifter. Vekslingen mellom de to billedgjør tilstanden regissøren befinner seg i, mellom en politisk målsetting og distraksjon. Der kaoset øker, knyttes dette til Lena. Det visuelle viser seg mer slagkraftig enn det lydmessige. Palmes sønn må sparke ganske hardt i dørkarmen for å få samme oppmerksomhet som Lenas ben.

Olof Palme portretteres fra under skuldrene og opp. Han sitter utendørs mot en husvegg. Et stort, mørkt vindu rammet inn av hvite trekarmer utgjør øverste del av utsnittet. Vegg nedover er kledd i mørk tre-panel. Dette gir en flat og lineær bakgrunn. Mot støyen fra LOs kantine og tidsbegrensningen som nødvendigvis ligger over et slikt rom, fremkommer roen umiddelbart. Bildet av politikeren og lyden av bris inngir harmoni. Han introduseres i hvit grafikk som "Olof Palme, kommunikasjonsminister, 39 år" mens ansiktet formidler at han et øyeblikk tenker over et spørsmål han nettopp har fått: "Det tycker jag." Han gjør en kort pause og fortsetter "I dom flesta meningar så är det vel fortfarande kvar mycket stärka drag av gammalt klassamhälle." Svaret avslører spørsmålet, slik at lydbildets overgang der Lena fulgte opp sitt intervjuobjekt Geijer med: "dom som sitter jättehögt upp då och som kan påverka och göra mycket, gör dom mycket?" viser seg her som en skinnovergang. Det retrospektive perspektivet avslører påstanden filmen fremsetter i det lineære forløpet. Den kontinuitet i innhold som kan forventes å ligge i lydbildet tilbys ikke. Dette gjelder, slik som også Mörner påpeker, for alle overgangene der intervjuobjekter enkelte ganger ikke får komme til orde med annet enn énstavelser, og hvor det de svarer på, kan være noe annet enn det filmen utleverer (Mörner 2000 (b), s. 191-2). Også hos Palme styrer den redigerte fremstillingen kursen.

"Vi har som nån har sagt ett inkomstklassamhälle. Och man kann precis se vilka orsaker (lyd av spark) det är. (Klipp til et barn som smiler og sparker mens han holder seg i dørkarmen. Lyd og bilde forteller at gutten føler seg hjemme.) Man har lägre inkomst på landsbygden än i tätorter och stora städer. Man har lägre inkomst om man är kvinna (klipp tilbake til Palme) än om man er man. Man har lägre inkomst om man är äldre än om man är yngre." Gutten avslører at dette er Palmes hjem. Stedet er meningsladet. Det politiske innholdet blir personlig. Palme kroppsliggjør slik ikke bare de politiske meningene om

Sveriges situasjon, hele situasjonen vitner om et fungerende demokrati og en hverdagslighet der forstyrrelser og tilfeldigheter deltar.

Der Palme gjør en kort pause, vises Vilgots innesluttete ansikt. Det er en overraskende kontrast til politikerens åpenhet og det han forteller. ”Utbildningen är ju en fantastisk inkomstklassinndelare fortfarande.” Klipp til Palme, klipp til Vilgot som sender blikket ut av situasjonen. Kamera farer over et par lyse, nakne legger. En hånd hviler ved dem. Det er Lena som sitter uberørt og avslappet tett sammen med Magnus. Hun tar fingeren i det ene øyet, som har hun fått rusk i det, vender ansiktet til sin venstre side, ser åpent forbi kamera og smiler halvt. Kroppen hennes viser seg naturlig der handlingene hennes utgår fra den. Klipp til Vilgots tause, innesluttete ansikt. Han kniper øynene lett sammen.

Mot Mulveys ”subjecting [her] to a controlling and curious gaze” (s. 59) følger kameraet Lenas ben uten at hun domineres og kontrolleres av dette blikket. Der hun siden reiser seg og retter på skjørtet, farer kamera videre som om det har gitt opp sine forsøk på å dominere henne. Kameraets blick er ikke mektig. Regissørens autoritet blir rokket ved.

Sjömans uttrykk avslører en uvilje mot å se dit han ser. Ved at han først knapt hever øyelokkene, forsøker han å skjule hvor han ser. Der han møter Lenas blick trekker han seg unna dette ved å knipe med øynene. Blikket er ikke et åpent, nysgjerrig eller nytende. Det er ledsaget av en undertrykkende kraft som derfor uttrykker en uvilje og bærer i seg et ubehag. Betrakteren er vitne til denne måten å oppleve Lena på, Mulveys ”Going far beyond highlighting a woman’s to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself” (s. 67). Dette tematiseres med kritisk distanse ved dobbeltheten i Sjömans blick og identifikasjonen med Lena som kameraet tilbyr der det kastes mot regissørens blick. Hennes frimodighet iscenesetter etter hvert en sur og gammel regissør som har gitt seg selv dialogen med filmens vesentlige intervjuobjekt. Han kroppsliggjør en politisk stemme, men klarer ikke å holde fokus som Lena. Hennes rolle som filmens drivkraft fremheves både ved dette og ved at han og kameraet er mer opptatt av settingen enn av hva Palme sier. På en annen side er det nettopp de private omgivelsene som viser et innbydende demokrati, slik at dette blir en vesentlig del av det politiske portrettet.

Intervjuet avbrytes og forankres i den helhetlige situasjonen. ”Kom ut i stället du. Det går inn i ljudet om du smäller så där,” sier Vilgot til Palmes sønn. Klipp til Lena og Magnus som ser mot situasjonen og ler. Tilbake til oversiktsbildet der Palme løfter Mårten ut og tar ham på fanget. Klipp til utsnitt der Vilgot sitter i venstre halvdel. Den andre halvdelens overskygges av en mannskropp. Pianomusikk høres. Mellom mannen og Vilgot anes Palmes knyttede neve der han sier ”Du har klassproblematiken,” (Vilgot: ”ja”). En person måler

avstanden til Palmes hode over hodet på Vilgot. Palmes interesse fanges inn fra sidelinjen. Engasjementet er levende. Mot LOs representasjon tegnes det svenske demokratiet i et skinnende lys. Regissøren er åndsfraværende. I kaoset faller en verdifull dialog igjennom og dette kaoset knyttes i siste instans til Lena.

Palme snakker uavbrutt: ”Det är den man har reagerat på från början va, därför så –” Mannen i forgrunnen går ut av bildet slik at scenen blir åpen. Palme har gutten på fanget. Vilgot ser ut av situasjonen i retning av kameraene og slår blikket ned. Klipp til Lena og Magnus på avstand. Der dialogen abrupt fortsetter, formidles det at scenen er blitt kuttet av. Vilgot spør: ”Vad kommer du från miljö själv?” ”Jag kommer från påtagligt borgerlig miljö. Man läser sej till en del (klipp til en ung mann som ser i kamera), man ser en del och så plötsligt (En mann fotograferer. Øyeblikket fastholdes og stadig glipper det.) börjar det hele foga sej samman til ett mönster.” (Klipp til nærbilde på Vilgot som nikker, lukker og åpner øynene.)

Ved fragmenteringen av bilde og lyd, løsrives Palmes stemme fra situasjonen. Det utsagte får fungere som en metakommentar til situasjonen eller filmens estetikk, der enheter føyes sammen i et broket system. Det fragmenterte er på vei mot en nevrotisk diskurs der mening oppløses. Det gjenværende peker mot Sjömans selvopptatthet. ”Och det har skett nån gång mellan jag var 15 och 20. När jag såg det amerikanska samhället.”²⁸ Klipp til Lena og Magnus. Klipp til Vilgot og Palme som har sønnen på fanget. Vilgot: ”Åkte du runt i Amerika? Vilket år var det här då?” ”47, 48. Jag lifta (jaha). 34 stater (ja) 3 månader utan pengar.” Kamera beveger seg raskt opp til et kort klipp på en kvinne i vinduet i annen etasje som lener seg ut. Palme: ”Man läser sej till en del, skönlitteratur tror jag har enorm politisk betydelse – isär för mej. Vilgot: ”Ja.” Palme: ”och detta....” Her gjentar Palme en frase han har sagt tidligere. Der bildet viste tre personer som eventuelt ble fotografert bak filmkamera, skapte frasen ”man läser sej till en del” andre setningsledd. Gjentakelsen avslører at sannsynligvis er flere opptak blitt gjort. Det bekreftes i filmdagboken at Sjöman både var på middag hos familien og siden gjorde to opptak (Sjöman 1967, s. 50, 141). Avsløringen skaper et poeng av at også Palme til en viss grad spiller sin rolle. Det rokker ved tilliten til politikerens utsagn. Det umiddelbares troverdighet synker. Her brytes også den politiske fortellingens enhet og retningen oppløses for alvor.

Etter en stund henvender Vilgot seg til Lisbeth Palme som forklarer sønnens iver: ”Ja, han tenkte ställa vissa frågor, men han kom visst av sig. (Vilgot: Ja, har du nån frå...) Han

²⁸ Sjöman reiste til USA og skrev kritisk om Hollywood.

tyckte inte du skulle vara statsråd.” Palme: ”Nej. Det tycker jag var en god tanke i och för sej.” Klipp til bakkenivå i det sekundære kamera som viser crew under arbeid og teknisk utstyr. Vilgot: ”Sverige i den här synspunkten där (Klipp til scriptgirlen, en kvinne i hvitt skaut som filmes i profil som bidrar til et konservativt kvinnebilde. Sammen med en annen kvinne i skaut, fremhever det Lena som ung, fri og radikal) – eftersom de særskilt (Klipp til Palme som med sønnen på fanget lytter til Vilgots spørsmål) i utlandet tycker att vi har hunnit ganska långt. Har vi hunnit långt?” Ved hennes påminnelse overfor sønnen, skjerper Vilgot seg slik at utsagnet tjener som en påminnelse for ham. Spørsmålene Sjöman stiller er like enkle som Lenas, men i motsetning til den provokative rolle han ga henne, befinner han seg her i en respektfull samtale.

Det håndholdte kamera holder tidvis fokus ved tablåer av tropen. I distraksjonen ved de tilsynelatende meningsløse handlingene i forhold til den politiske tematikken, gis det visuelle autoritet. Tablåene er både banale og dagligdagse og skyver saklighet mot en surrealisme. Tilværelsen antar form av det uvirkelige. For eksempel bidrar de tre personene som stiller seg opp bak kamera for fotografering med en underlighet. Det drømmeaktige peker mot det underbevisste og etablerer en underbevissthet i filmens estetikk som blir vesentlig for den samfunnsengasjerte tematikken. Hverdagen bakenfor politikken og filmens iscenesettelse visualiseres. Til denne knyttes begjær, lek og kjedsomhet. Scenen samles om menneskene i samfunnets vesen, men deres vesen står i fare for å reduseres til funksjon nettopp ved det tegnsystem som bildene i en slik estetikk får utgjøre. De medvirkende risikerer å fetisjeres og Palmes uttalelser heves over situasjonens kaos som et metaspråk istedenfor å peke ut mot tilværelsen og det samfunnet og livet han kommenterer. At erfaringene etter hvert får ”foga sig samman i ett mönster” peker eksempelvis mot en strukturert lovmessighet og slik det lingvistiske språkets orden.

Palme redegjør fortløpende mens kamera viser en dialog mellom Vilgot og Lena som antar form av et erotisk sjalusispill: ”Ja, vars. Jag menar, vi har hunnit långt om vi samanliknar med andra länder, (Klipp til nærbilde på Vilgots ansikt. Han ser ned, ser sur og tilbakeholden ut.) och vi har hunnit långt om man jämför (Klipp til Lena med hodet i hånden som ser mot Vilgot og smiler) med hur det såg ut i Sverige för 30-40 år sen. (Klipp til Vilgots innbitte ansikt der han provosert trekker pusten og oppgitt ser ned.) Men inte om man verkligen har liksom (klipp til Lena som ler, skjuler ansiktet i Magnus hår, ser opp igjen og så rett frem for seg istedenfor mot Vilgot og frydefull skjuler latteren med hånden for munnen) drömmen om att göra allvar ut av visionen (Klipp der Lena ser mot kamera med finger i en

halvåpen, selvbevisst munn og poserer) om ett klassløst samhälle. Då återstår kanske det mesta” (G6).

Tross avstanden mellom lys og bilde, forenes tematikken i det konfliktfylte på politisk og privat plan. Vilgots ungdom er forbi. Lena er frisk og frekk, lett og likegyldig. Hun er fri fra den politiske tematikken og kan mene og tenke hva hun ønsker. Hun befinner seg derfor utenfor fortellingen, og blir isteden grunnlaget for en ny fortelling, den driftsstyrte. Hun har i filmens lineære fortelling alt vist seg målrettet og konsentrert i intervjuene. Hun fylte denne rollen gjennom bekledningen, stemmen, bevegelse med mikrofonen, kroppen, forflytningen mellom de ulike menneskene hun har snakket med. Ved at hun mestret genoteksten, evnet hun også å styre fenoteksten i intervjuene. Vilgot har på sin side ikke kontroll over sine drifter, men undertrykker dem for å oppnå en slik kontroll. Ved hans statiske ansikt mot Lenas i bevegelser og hurtige mimikk, fremheves kontrastene mellom de to og understreker det ulike innbyrdes forholdet mellom genoteksten og fenoteksten som de er bærere av. Her er regissøren i en avslappet setting der bevegelsene drives av kamera og siden av stadig raskere klipping. Fullstendig stum er det nå Sjöman og Palme som holder fenoteksten. Lenas funksjon er genotekstens der hun bidrar med et område, en retning som ikke er bundet til en kommunikasjonssituasjon mellom to individer, slik som Vilgots situasjon er. Hun blir et uttrykk for frihet og kroppslig forankret bevissthet.

Lena redigeres

Der bildet av Lena til sist fryses, beherskes hun av filmen. Beherskelsen er Sjömans. I neste scene iscenesetter han seg som filmens overhode med det avgjørende ordet i ethvert henseende med hensyn til materialet. Han redigerer ved klippebordet med hard og sur hånd. Kontrollen han mangler over fortellingen og fortelleren i scenen hos Palme, søker han å nå her. Igjen er det Lena som råder i filmvirkelighetens rom, mens Sjöman benytter diskursive strategier som tilfaller iscenesettelsen av naturen, skaperen av verket.

Lena fremsettes som fristerinnen. Ved at hun ikke er aktiv eller gitt en stemme hos Palme, åpner situasjonen for at en slik mening projiseres på hennes kropp. Hun er skyldig og ansvarlig for tilværelsens kaos ved sin seksualitet. Samtidig har hun rett og slett sittet sammen med Magnus og smilt hyggelig til regissøren. Hans sjalusi bunner i en eiertrang som er henne fremmed og som hun leker med. Hun og Magnus fremstår som harmoniske og jevnbyrdige sammen. De hviler i en fysisk nærhet, en harmonisk *jouissance*, en harmoni som vipper Sjöman av pinnen.

Av fortellingens kronologi vil han tydelig ikke ta ansvar for den seksuelle rollen hun er tillagt, og forestiller seg som den som rydder opp ved klippebordet. Det symbolskes temporalitet er brutt ned i konstruksjoner. Fragmentenes sammensetning viser til Sjömans kontroll der en hensikt etableres ved situasjonenes lineære plassering. Utsnittet gjør et hopp i filmvirkelighetens tid ved Lenas endrede posisjon der bildet fryses. Iscenesettelsen av Lena som et provokativt seksuelt vesen er ikke bare kameraets, men poengteres av klippingen. Regissøren holder denne avslutningen til maktsituasjonen mellom de to er balansert ved at han får forbli den dominante og Lena går fri.

Der Lena ikke kan beherskes erotisk, søker han å beherske henne politisk. Med Lenas hjelp erklærer han henne uinteressert og uforstående. Den utålmodighet hun uttrykker i scenen, plasserer skuespilleren i klipperommet den samme kvelden som en del av hennes manglende politiske interesse: "Tså. Ja, jag orkar inte lysna på Palme. Jag fattar ju fan inte vad han snackar om." "Men du kunde väl låtsast va?" svarer regissøren. "När du gör en sån her film kunde du vel låtsast att du begrep va det var frågan om." Ikke bare er hun et seksuelt objekt, hun har ingen interesse for filmenes samfunnskritiske tematikk og er litt dum som ikke skjønner hva kommunikasjonsministeren snakker om. Hun er en typisk behagelig lyshåret, ung kvinne som han lettvint kan være overbærende med. Hennes politiske rolle balanserer mellom fordommer og kritikk, samtidig som hun fremstår som naiv og den enkle spørsmålsstillingen åpner opp for at hun oppfattes som mindre begavet. Ved at regissøren fremhever den trussel hun representerer ved å iscenesette seg selv og egne maktbehov, blir problemstillingen demonstrativ. Lenas politiske stemme må hun insistere på at hun har, men scenen åpner også for at hun ikke behøver å ha noen politisk interesse, inntil hun erklærer seg interessert i Martin Luther King jr. "M. Han snackar om mycke bättre grejer än Palme." "Det ska du stå der och säga va?" "Ja, det gör jag." Den symbollingvistiske autoritet håndheves som kjønnsdefinert der mannen får dominere kvinnen med sin viten. Stereotypene kritiseres i en overtydelig iscenesettelse av patriarkatet som føler seg mindreverdige, avleggs og truet av en ung og frisk stemme som verken er redd for livet eller døden og er et oppriktig vesen.

Palme danner et viktig vitne der han bidrar med private og politiske erfaringer. Han representerer orden og likevekt. Stemmen skaper en viss retning og han beveger seg aldri bort fra plassen foran kamera. Der Sjöman siden ordner opp i klipperommet, lar han også Palme til sist avrunde seansen og innrømmelsen overfor Lena trumfes, samtidig som hun får bære skylden for den der hun liksom spiller uskyldig. "Du är sur," konstaterer Lena. "Tacka fan för det som Magnus och du bar er åt ute hos Palme, va," svarer Vilgot. "Vadå?" spør Lena uskyldstro. "Alltså, jag behöver arbetsro för att kunda göra den här filmen," sier Vilgot og

anklager henne og Magnus for å ha forstyrret ham. Mot Lenas knappe forberedelse og streben i intervjuene krever han all makt og behøver tilrettelagt konsentrasjon. Da Lena peker på at han er sjalu, blir han så fornærmet at han slår bort hånden som kjæler med skjegget hans. ”Du är inte klok,” smiler Lena overlegent. ”Hörru du! Du vill alltså ha en tjej för en huvudroll?” ”Ja det vill jag.” ”M. Och så vill du ha en tjej i sängen?” ”Ja, det – ” ”M. Sen, när du lyckas kombinera dom två så är det väldigt bra, va?” Hun drar ham igjen i skjegget. ”M. Sen då. Vill inte du ha en huvudroll?” ”Jo-o”. ”Vill du inte ha nån (Lena : ”jo –o”) i sängen? Ja, vem utnyttjar vem då?” Lena: ”Vi utnyttjar varandra, men kom inte och säg att det är på samma villkor, kom inte och säg det.” De smiler fornøyde, og lytter så til ikke-voldens strategier (G7).

Bruddet med den stereotype kvinnefremstillingen

Hjemme hos Palme bryter Sjöman med den klassiske mannsrollens funksjon slik den skisseres av Laura Mulvey. Han fungerer som en forlengelse av den maskuline betrakters blikk, men holder ikke mål, da han ikke behersker objektet han er tiltrukket av. Som voyeuren i denne filmen, er han også stadig en utenforstående. Kvinnens rolle på lerretet representerer i følge Mulvey både et seksuelt behag, men truer også alltid mannen ved at hun minner ham om kjønnsforskjellen og i dette representerer kastrasjonen (1988, s. 64). Hun er derfor noe den maskuline protagonisten må beherske på vegne av betrakteren i salen. Dette skjer vanligvis ved en fortelling der den kvinnelige karakteren til slutt må underkaste seg, eller ved en fetisjering av henne, en overdramatisering av henne som seksuelt objekt slik at hun i seg selv blir tilfredsstillende (ibid.). Overfor Lena, som i sin hverdagslige bekledning og med sine naturlige gester der hun for eksempel reiser seg og trekker i skjørtet sitt, viser dette seg umulig. Kamera mislykkes i å iscenesette henne utelukkende som et passivt mottagende og erotisert objekt, og Sjöman mislykkes i scenen i å beherske hennes vesen.

I klipperommet føyer Sjöman til en avslutning der Palme igjen får komme til orde og billedutsnittet er tilbake til det første, klassiske portrettet. Den begjærsfokuserte fortellingen endres. Iscenesettelsen av dette fremhever en tematikk tilsvarende den Mulvey kritiserer i sitt essay: ”The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation” (s. 62). Sjömans fristelser på settet iscenesettes som en spenning han er drevet av, fristes til å falle for, men ikke ønsker. Der han i klipperommet anklager Lena for å bære ansvaret for dette, hevder han også at hennes seksualitet truer ham. Lena får den tradisjonelle kvinneverollen på lerretet og er skyldig.

Regissørfiguren vil ikke vedgå en slik type erotisk fremstilling og endrer den bak klippebordet. Slik stiller han ikke bare spørsmål ved den narrative filmens benyttelse av kvinnen som erotisk objekt uten at hun har noen betydning for filmens fortelling utover dette, men kritiserer også mannens svakhet der han ser seg nødt til å beherske henne for å kunne akseptere hennes tilstedeværelse.

For *Nyfiken* er tilfellet enda mer radikalt, da Lena ofte er naken uten at dette bryter med flyten i fortellingen. Mörner påpeker at nakenheten er en del av den autentiske stilen og et element som fremhever kroppen som sted for historisk erfaring. Utover dette understreker kanskje først og fremst karakterens hyppige nakenhet erfaringen av seg selv som subjekt. Nakenheten er ikke en del av en visuell estetikk, men viser kroppen som en situasjon og det erotiske som sted for politisk og subjektiv erfaring. Ikke bare lykkes filmene i å danne en rolle for Lena som skiller seg fra den Mulvey skisserer i sitt essay, hun kan også være naken uten at dette nødvendigvis blir gjenstand for en slik kontemplasjon. Lenas nakenhet er isteden en vesentlig del av *Nyfikens* fortelling. Filmenes estetikk fungerer derfor som en kritikk av fremstillingen av kvinnen på lerretet, ved at kvinnekroppen her både er naken og uttrykker erfaring og historie.

Det frosne bildet knyttes i *Nyfiken* til reklamens strategier. For eksempel stanser dialogen og bildets bevegelse der Magnus holder opp den sorte sekken: ”Va är det här för sekk?” spør han Lena, og filmen avbrytes av en mannsstemme: ”Ja, va är det här för sekk?”, og filmen utlyser en konkurranse (G10). Bildet belegges med store tekstbrokker, som siden fungerer som minner om konkurransen, slik som ”lyxkryssningen” som plasseres over Lenas handling der hun putter hårtørkeren i sekken, fulgt av en lokkende klokke tone (G30). Lenas visuelle erotikk plasseres på det samme nivået av en kontrollerbar programmering, og for henne, som for betrakteren, finnes bare illusjonen om påvirkning overfor denne symbolikken. Det finnes ingen dialog mellom betrakteren og avsenderen av *Nyfiken* i forhold til konkurransen de utlyser, og det finnes ingen mulighet for Lena til å kontrollere det bildet kameraet og filmen fanger henne i. Ikke bare stiller *Nyfiken* spørsmål ved medias strategier, men også ved deres forhold til tiden, der øyeblikket blir illusorisk. I en slik retorikk eksisterer det kontrollerbare kvinnebildet. Der Sjöman også utsletter Lenas funksjon i den erotiske fortellingen for isteden å vende tilbake til Palme, er hennes funksjon mellom kaos og objekt avsluttet.

Dette blikket er plassert av de feministiske filmteoretikerne som maskulint, og i *Nyfiken* er det kontrollerbare blikket avslørt som styrt av en ung mann. Dette kamera er rettet mot Vilgot og Palme og holder oversikten over intervjuobjektet. Annerledes er det med det

sekundære kamera, som mislykkes å kontrollere Lena. Der hun reiser seg er hun fullstendig uinteressert i sin rolle som seksuelt objekt og som et område kameraet eller det maskuline blikket ikke lenger behersker eller fetisjerer. Sjömans usynlige gjest er derfor en som ikke forlenger et kontrollerende blikk, men heller forsker på omgivelsene uten å beherske dem. Kameraet blir synlig i sin usynlighet ved variasjonene fra de voldsomme bevegelsene til stillstand. Det fungerer ikke bare som en formidler av et blikk, men er i seg selv gjenstand for betrakterens oppmerksomhet og blir en instans med begrensninger. Gjesten blir altså synlig for betrakteren og er tilsynelatende usynlig i filmens virkelighet.

Blikket fungerer som en forskningsinstans som fremhever omgivelsenes ulike aspekter. Nærgåenheten er detaljerte undersøkelser av for eksempel regissørens mimikk. Kameraet illustrerer en instans som avslører livet og livets funksjon og søker således å objektivere omgivelsene. Men blikket er ikke objektivt i *Nyfiken*. Det får isteden form av et subjekt med en voyeuristisk personlighet. Der stillkamera i avslutningen av *Blå* fremstår som tungrodd mot Börjes og Lenas bevegelser, avsluttes kritikken mot menneskets distanse og forsøksvis kontroll over naturen. Hverdagslivet, skuespillernes gange og naturlige omgang, som at Börje legger en arm om Lena og fører henne inn døren etter å ha vinket til samboeren Marie, viser seg langt lettere enn kameraet på skinner, som skal fange det problemfylte, konstruerte univers fiksjonsfortellingen har formidlet.

Konsekvensen av en ny kvinnerolle på lerretet

Selv om *Nyfiken* på mange måter er den alternative filmen Mulvey i sitt essay etterlyser, er ikke hennes forslag til endring av det tradisjonelle språket representative for *Nyfikens* estetikk. Mulvey etterlyser et renessanserom fordi dette rommet skaper sannhet fremfor utsnitt der kroppen fragmenteres (s. 63, 68). *Nyfiken* viser at dette er et overflødig krav i forhold til å gi kvinnen et handlingsrom der hun ikke reduseres til et begjærsobjekt for et maskulint apparatur. Hun er tematisk interessant i forhold til om hun lykkes i de politiske intervjuene, uten at rommet er det avgjørende, men Lenas kunnskap og stemme. Hos Palme tjener likevel Lenas fragmenterte fremtoning og kameraets nærgåenhet til å fokusere henne som erotisk. Først der Lena tilegnes den romlighet som vanligvis er forbeholdt mannen, "He is a figure in a landscape" (s. 63), og er likegyldig til Sjömans blikk, flykter kameraet fra hennes kropp. Lena er ikke bundet til rollen som erotisert objekt. Estetikken bryter med en slik tilfredsstillende "å-bli-sett-på-het" for isteden å iscenesette Lenas kropp som en del av en historisk situasjon der hun erfarer som andre kropper i *Nyfikens* univers. Hun lar seg ikke kontrollere og beherske verken av Sjömans eller kameraets blikk. Hennes selvstendighet og integritet er en som trues

av kameraet, av regissøren og av motspilleren Ahlstedt, og som derfor er under utfordring både fra et betrakterblikk som får avsløre henne i autentisk situerte situasjoner, og ved filmens handling. Da hun greier seg gjennom dette og forlater begge filmene med selvstendigheten og integriteten i behold, har Sjöman skapt en kvinneskikkelse som bryter den kategoriserte og dominerte kvinnerollen.

Likevel er ikke skikkelsen resistent mot de filmatiske lovene. Betrakterblikket viser seg som den største prøvelsen for skuespilleren. Hun mottar personlig kritikk fra mannlige kritikere for å ville bryte med filmmediets estetiske lover knyttet til kvinnekroppens utseende og funksjon. Det Mulvey omtaler som en patriarkalsk underbevissthet som strukturerer filmens form, kan derfor ikke avvises som ugyldig. At den datidige kritikken viser at forventningene til filmmediet er bundet i de konvensjoner Mulvey peker på, åpner for en diskusjon om kjønnsroller, kropp og filmmediet som sådan. Tematikken er alt innlemmet i *Nyfiken*s estetikk. Sjöman peker på flere av de elementer Mulvey kritiserer Hollywood-filmen for, slik som kvinnens funksjon som et erotisk objekt som bryter med filmens fortelling for øvrig. Disse estetiske løsningene fungerer nedbrytende for regissørens politiske prosjekt, og innebærer således en kritikk av det maskuline begjærsblikket som søker å dominere og kontrollere sin kvinnelige hovedfigur.

Mulveys analyse av det formative blikket peker mot en betrakter tilsvarende for eksempel Nils Beyer der han skriver om *Blå* "[...] när hon nu återigen ska klä av sig tillsammans med Börje Ahlstedt och demonstrera hur två älskande bär sig åt så börjar man uppriktigt sagt unna den sympatiske pojken en mera välväxt flicka" (Expressen 26.03.68). Dette skjer tross at Sjöman integrerer de strategier Mulvey etterlyser i Hollywoods produksjoner. Nødvendig for å bryte med det voyeuristisk-skopofile blikket må både kameraets blikk og publikums blikk integreres i estetikken for å skape en realisme, hevder Mulvey. I *Nyfiken* er kameraet materialisert i rammefortellingen og rammefortellingen er også tidvis inkludert i det dokumentariske språket. Mulveys observasjoner er derfor til stede i *Nyfiken* som sider ved filmmediet og samfunnet filmene tematiserer, og som *Nyfiken* implisitt i sin estetikk stiller spørsmål ved. Således skulle Sjömans kritikk av rollen Lena tildeles som det truende erotiske objektet hos Palme, fungere som realistisk og sant om Mulveys krav til mediet var tilstrekkelige. Men når Lena altså siden er avkledd, hjelper ikke den kritikk Sjöman fremsetter i *Gul*. Den levende kvinnerollen han og Lena skaper, reduseres til primært å ha en forførende funksjon. Her står en naken kvinnekropp tilbake som publikum ser seg som eiere av, frie til å definere og formgi fordi den er bærer av erotiske impulser.

Som en del av det symbolskes temporalitet, mangler pressens hurtighet refleksjon og distanse. De umiddelbare reaksjoner styrker de teorier omkring det maskuline blikket Mulvey presenterer i sin artikkel. Lenas rolle har liten betydning i seg selv, utelukkende de følelser hun vekker hos mannen viser seg her betydningsfulle. I forhold til Beyers kritikk er det likevel bemerkelsesverdig at det i *Blå* bare finnes én erotisk scene mellom Börje og Lena. Den utspiller seg i et dunkelt lys og er belagt med kommersielle merker som fortrenger det naturlige og erotiske ved scenen og gjør den absurd. Lenas nakenhet tjener således i seg selv det maskuline blikkets begjær, uavhengig av de filmatiske strukturene.

Lena er meningsskapende der hun bryter Sjömans knappe instruksjoner både ved det personlige og de lengre dialogene. Den semiotiske disposisjonen beveger seg utover Mulveys analyse, som baserer seg på et språk gitt av det symbolske: "How to fight the unconscious structured like a language [...] while still caught within the language of the patriarchy" (s. 58). Lena bidrar således ikke med et brudd på en slik orden, men en nyskaping av den. Hun taler mot både den tradisjonelle kategoriseringen av kvinnen på lerretet og det grunnlaget de feministiske filmteoriene søker å bryte ned. Hun bryter også med psykoanalysens tradisjonelle kategorisering av kjønn i aktiv, passiv, dominant osv. Et konservativt bilde brytes på både et psykoanalytisk og et språklig plan. Lena er ikke et taust objekt eller underlegen mennene i LO. Angrepene er gjensidige. Flere blir svar skyldige og er retorisk passive mot Lenas iherdighet.

Der innspillingsprosessen materialiseres, synliggjøres språkstrukturer, det vil si at det semiotiske konkretiseres. I siste instans fungerer ikke blikkene karakterene imellom som kontrollerende i *Blå*, verken mellom Lena og Börje eller Lena og Vilgot. Vilgots blick lykkes heller ikke i å dominere Lena i *Gul*. Det er heller hennes økonomiske bundethet til regissøren som setter henne i en posisjon der hun er mindre fri til å definere sine kjærlighetsforhold. Börjes interesse overfor Lena iscenesettes ved blikket han gir henne, både i farens rammeverksted, der han blir interessert i Lena som er utålmodig med faren som låner penger av henne uten å betale tilbake, og på kjøkkenet i Birger Jarls gatan, der han følger henne med blikket. Lena spankulerer frem og tilbake, tar seg litt knekkebrød, svelger en pille og avviser sigarettene han byr henne uten så mye som å gi ham et øyekast. Da hun endelig ser på ham, er blikket direkte og sikkert og Börje lyser opp. Hun sitter på kjøkkenbenken, litt overfor ham. Börje har valgt henne og kameraet følger Lenas bevegelser og aksept av hans tilnærminger. At det er Lenas personlighet som fascinerer ham er tydelig også her. Han vil gjerne se rommet hennes og spør nysgjerrig hva de ulike tingene er, både før og etter kjærlighetsakten. Lena fungerer derfor ikke som et skue i seg selv, men som et individ med et eksplisitt

samfunnsengasjement. Det er selvfølgelig mulig å oppleve de følelser hun vekker hos Börje som de mest interessante ved hennes karakter, men i så måte er det banebrytende at Lena ikke er som Madeleine-karakteren, men heller original, drivende og reflektert. Likevel vil hennes rolle i en slik forståelse reduseres til en funksjon i forhold til ham. En slik kjønnsperformativitet er kanskje fremdeles gyldig, ved at Lena ennå er en sjelden kvinneskikkelse i et medium som Hollywood fremdeles lar domineres av det maskuline, formative blikkets nytelse og kontroll og hvor patriarken eller action-helten (med heltinnen), er den mest interessante for filmfortellerne med den sjargong som hører til dennes selvhevdelse.

Også mannsrollen er utviklet forbi Hollywoods klassiske fremstilling i *Nyfiken*. *Blå* er en film nærmest fri fra maskulin selvhevdelse. Den politiske farsfiguren Hans blir raskt patetisk og reddes fra fullstendig skamløshet av Bim, som ber ham holde kjeft og overdøver hans anklager der han iltært påstår at det er Bim som har bragt inn skabben bare for å ødelegge for ham og Lena (B29). Magnus er i begge filmene jevnbyrdig med Lena. Det ville kanskje være naturlig at en mann ønsket å identifisere seg med ham der han sitter tett inntil Lenas erotiserte kropp. Mellom de to råder aldri en åpenlys kamp. Han faller utenfor diskursen skissert av feministene ved at han ikke er drevet av et begjær mot Lena. Han hviler avslappet sammen med Lena uten at han er drevet mot henne i et spenningsforhold som er det Mulvey og Kaplan tematiserer i de respektive artiklene. Magnus rolle er heller en mental samhörighet med Lena. I *Blå* er han bundet til henne på en underlig måte der han sitter på bryggekannten hele natten mens Lena overnatter i Hans fyrskip, og han speiler hennes anstrengelser der de møtes billedlig for betrakteren etter Lenas vuggesang. Tilsvarende hans rolle overfor Lena, forblir han en bifigur i *Nyfiken*.

Konklusjon

Filmenes politiske stemme er en del av verkets selvrefleksivitet. Stemmen blir ved Lena og Vilgots motsetningsfylte roller tvetydig, og Sjömans diskurs gjør Lenas provokasjoner polyfone. Hvordan Lena mestrer situasjonene flytter fokus fra det politiske til skuespillerens evner. Hun vender situasjonene til filmens og sin egen fordel og dominerer virkelighetens rom. Gjennom kontaktevne og semiotisk diposisjon fornyer hun det etablerte og skaper glede. Det politiske blir eksistensialistisk og det provokative bildet hennes *jouissance*.

Fremstillingen av kvinnen som et seksuelt objekt på lerretet kritiseres, og patriarkatets råderett blir fordummende sett i forhold til Lenas naturlighet. Der Lena klarer seg gjennom situasjoner som truer hennes integritet, ofres hun ikke for en maskulin diskurs. Filmene stiller

isteden spørsmål ved tradisjonelle og stereotype kvinnebilder i samfunnet og på lerretet og fornyer et filmspråk der kvinnen tjener som erotisk objekt. Lena er forut sin tid. Hennes evne til å bevege omgivelsene rokker ved etablerte strukturer og fornyer en symbolsk orden, som gjennom iscensettelsen av hennes rolle etableres som hennes motstand.

3. Opprøret mot det symbolske

Lena plasserer sine erfaringer i det symbolskes nummereringssystem frem til opprøret mot faren og Franco i *Guls* avrunding. På den såkalte skamtavlen regner hun antall dager fra da faren kom hjem fra borgerkrigen i Spania. Skjer det noe som får henne til å tenke på at Rune stakk fra borgerkrigen, skriver hun opp dagene. Ved å fastholde hans politiske nederlag tar hun på seg et ufullført oppgjør. Mens avstanden til Runes nederlag øker, nærmer opprørets time seg for Lena.

Dette symbolske opprøret fungerer som et opprør mot det symbolskes dominans av samfunnet, eller med Kristevas begrep: Det er et opprør mot det sosio-symbolske. I det følgende vil opprørets symbolikk og veien til dette analyseres i henhold til forholdet mellom det symbolske, det temporale og det underbevisste liv, slik de tre elementene er beskrevet av Julia Kristeva i "About Chinese Women" (1974). Lenas opprør har både en temporal, kroppslig og romlig dimensjon. Det romlige elementet skaper kroppens situasjon og knyttes til kategoriske forhold som kjønn og klasse. Det dokumentariske samfunnsportrettet og Lenas biografiske forhold understøtter opprøret som historisk og samfunnsmessig aktuelt. Med Kristevas skisse av kvinnekamp fremstår Lena og filmene som vel et tiår forut for sin tid. Opprøret mot det symbolskes undertrykkende funksjon gir større rom til det maternale, uten at dette innebærer en totalisering av individet der Lena må innordne seg en kvinnelighet.

Det symbolske opprørets temporale dimensjon

"The symbolic order – the order of verbal communication, the paternal order of genealogy – is a temporal order" skriver Kristeva (s. 152). Dette objektive referansepunktet gir muligheten til å skille mellom et før, et nå og et etter. "If I don't exist except in the speech I address to another, I am only *present* in the moment of that communication" (ibid.). Her åpnes det for at jeg-et eksisterer i en annen tilstedeværelse idet jeg-et ikke snakker. Det talende subjektet blir en projeksjon, et som også føyer seg inn i et familietre gitt av den samme tiden: "My family lineage will also be placed in this before and after: the number of ancestors and future generations" (s. 153). Kristeva fortsetter:

Within these coordinates I shall project myself: [...] This projection will not be a mere displacement of my present on to the future or on to someone else: it may also overthrow the well-oiled order of communication (and thus of society) or of descent (and thus of family), if I

project not the moment of my fixed, governed word, ruled by a series of inhibitions and prohibitions (ranging from rules to sexual taboos and economic, political and ideological constraints), but rather the underlying causality that shapes it, which I repress in order that I may enter the socio-symbolic order, and which is capable of blowing up the whole construct. (ibid.)

I *Blå* er ikke faren lenger en vesentlig figur i Lenas liv. I denne filmen søker hun moren. Der filmene følger Lenas historie, understreker farens fravær etter opprøret at hans betydning for Lena er knyttet til hennes forhold til det symbolske, til hennes arbeid og erfaringer i det sosio-symboliske, helt til Lena forstår at Börje konsekvent lyver for henne. Elskeren har tvunget henne inn i en avtale hun aldri har inngått, ved at han har utgitt seg som noe annet enn han er, og slik berøvet henne for tillit, åpenhet og frihet. Her begynner bruddet av det symbolskes gyldighet i Lenas liv. Hun tror ikke lenger på det symbolskes strategi eller en objektiv sannhet. Det underbevisste og driftsstyrte heves til overflaten inntil hun høytidelig setter en kniv i hvert øye på Franco. Hun er således fri fra hans blikk som minner om en undertrykkende moral der det lyner ved kameraets raske bevegelse mot avbildningen idet Lena og Börje omfavner hverandre på madrassen i rommet hennes (G15). Utover å være diktatoren faren hennes unnlot å kjempe mot, billedgjør Franco således patriarkatet og derfor også Sjömans rolle og blikk mot Lena.

Måten Lena stikker ut øynene til Franco på, og den psykoanalytiske konteksten dette er plassert i, peker mot den greske Ødipus-myten dramatiske sluttunkt. Uvitende og skjebnebestemt har Ødipus forbrutt seg mot de rådende tabuer. Han har drept sin far, ligget med sin mor og er bror til sine sønner. I erkjennelsen av dette, stikker han ut sine egne øyne. Sigmund Freud lar handlingene synke til underbevisstheten der han tegner opp Ødipus-kompleksets innhold. Vilgot Sjöman lar underbevisstheten stige til overflaten og konkretiseres i surrealistisk stil. Han gjør med andre ord det semiotiskes brudd til en del av en lineær fortelling. Det underbevisste opphører å eksistere som noe underliggende, eller i filmene som noe bakenforliggende. For eksempel entrer Lena det underbevisste der hun beskriver en drøm som filmen visualiserer. Den samme kroppen som har elsket med Börje, skjærer ”tasken av honom” (G32).

There is no time without speech. Therefore, there is no time without the father. That, incidentally, is what the Father is: sign and time. It is understandable, then, that what the father doesn't say about the unconscious, what sign and time repress in the drives, appears as their

truth (if there is no 'absolute', what is truth, if not the unspoken of the spoken?) and that this truth can be imagined only as a *woman*. (s. 153)

Kvinnen som negativitet og sannhet – opprørets kroppslige dimensjon

Om Lena fungerer som en sannhet i filmene, er det den symbolskes fetisjerte sannhet, men en som røkter ved det symbolskes plassering og bilde av kvinnen. Det underbevisstes sannhet i Lenas historie presenteres som den handlingslammede mannen.

Lena binder de menn hun tidligere har hatt et seksuelt forhold til fast til et tre som får tjene som symbolet på urkraften, fallos. Knyttet til tegnet for egen selvforsterkende makt, hemmes de. Så skyter hun Börje og kastrerer ham, utligner kjønnsforskjellen i henhold til psykoanalysens teorier omkring kvinnens penis-misunnelse og tilhørende underlegenhet. Deretter sykler hun tilbake til byen, fremdeles i en sfære av surrealisme. Utover den lineære fortellingens sammenheng, bindes scenen fra drømmen sammen med scenen der hun sykler mot Stockholm av det pøsende regnværet, tross fraværet av en forklarende voice-over forbi drømmen. At hun stopper på veien mot byen og siden faktisk ankommer Stockholm, gjør scenen der hun sykler til en del av virkeligheten, istedenfor å tilhøre drømmen hennes. Her er likevel kommunikasjonen utelukkende basert på det semiotiske språket. Noen menn foreslår på harselerende vis at hun skal haike med dem, eller ser som lastebilsjåføren bare ned på henne. Lena rister på hodet, sykler og vil være i fred. En stemme gjentar navnet hennes, "Lena... Lena [...] It's me, Martin Luther King." "Hopp nu på, Martin" svarer Lena der han har stanset tråkkingen og satt foten ned. Henvendt til kamera fører hun en illusorisk samtale med den amerikanske politiske helten. Det ikonografiske ansiktet hans har følsomme uttrykk. Han overbeviser som ikke-voldens budsendte, men Lena klarer ikke å unngå vold. Hun kan ikke stå "pal" og erklærer at hun vil kastrere Börje hvis hun får tak i ham (G32).

Det surrealistiske drømmeteppet er noe som ikke har funnet sted i Lenas liv, men i hennes bevissthet.²⁹ I filmene er drømmen likevel visualisert som konkrete handlinger. Det semiotiske nivået heves til et nivå der Lenas kropp, etter Kristeva, kan risikere å fungere som det symbolskes betryggende forsikring: Dersom kvinnekroppen i seg selv er representativ for

²⁹ Fraværet av lyd for det semiotiske tilsvarer scenen i *Blå* der et par som smitter Lena med skabb, umotivert stanser og plukker henne opp. De påtrengende bilistene i *Gul* iscenesetter at Lena er beryktet som lettlivet. Kronologien er oppløst og sammenhengen isteden gitt ved den billedmessige fortellingen av det overskridende. Det semiotiske overtar for fortellingen og den lineære temporalitets selvfølgelighet. Kaleidoskopet oppløser det symbolskes logikk og åpner fortellingens kronologi for en semiotisk disposisjon. Billedlige sammenhenger heves til overflaten og det symbolskes logikk fremmedgjøres. Istedenfor fenotekstens forståelse inntreffer genotekstens innlevelse. Situasjonen, og dermed øyeblikket, sentraliseres. For historisk lineær handling blir Lenas opplevelse i situasjonen det sentrale. I scenen understrekes ubehaget som råder i kommunikasjonen mellom Lena og bilistene. Opposisjonen til situasjonens klamhet gis av Lenas direkte kommunikasjon med Martin Luther King jr. og idealet om ikke-vold (G32, B18).

sannhet, blir den en del av det symbolsk temporære og dermed en fetisj, et substitutt for fallos og en støtte for det transcendentale guddommelige, skriver Kristeva (2002, s. 155). Her er hun fratatt sin funksjon i det symbolske og fungerer bare som seg selv. Istedenfor å være en underbevisst sannhet, blir kvinnen hos Kristeva det symbolskes fetisjerte sannhet der hennes kropp tas til inntekt for å avtegne noe slikt. Hun mister dermed sin funksjon i det symbolske som noe annet, som negativitet, eller som dettes underbevisste sannhet som vil ha evnen til å bevege det symbolske. Hun må derfor plassere seg utenfor det symbolskes temporalitet, med andre ord insistere på sin negativitet, for å være en mindre komfortabel støtte for det symbolske.³⁰

Lenas kardinalhandling å kastrere Börje, utsletter hans makt over henne som kvinne. Ved at handlingen er konkretisert istedenfor å være en del av filmfortellingens usagte, opphører Lenas opprør å være en del av en imaginær sannhet om situasjonen mellom henne og Börje. Slik menneskets drømmer danner nye mønstre for den samme symbolikken idet de analyseres og forstås, skjer her en tilsvarende forskyvning av det semiotiske. Det opphører å produsere brudd eller være en underliggende bevegende sannhet som tjener til å forstå historien, ved at det heves opp på det lineære nivået. Lenas kropp risikerer således å fungere som en fetisj på lerretet, tar man Kristeva bokstavlig. I sin tydelighet gir Lenas kastrasjon av Börje betrakteren anledning til å være den dømmende. En undring eller vilje til å forstå karakterens indre drivkrefter, forlates for fortellingens eksplisitte visualisering.

Ved at Lenas vesen blir en bærer av sannhet, blir kroppen det symbolskes betryggende fetisj, istedenfor å bevege som en slik underbevissthet. Hennes og filmens mentale rom blir således begrenset av at filmen visualiserer flere nivåer. Men Lenas kropp er revolusjonær og mektig, og bryter med den forestilte funksjon kvinnekroppen skal ha både på lerretet og i det univers hun opererer i. Da Lena konfronterer Börje med hans utroskap i *Guls* avslutning, gjør hun det indirekte og verbalt. Kledd i bestemte dameklær – høye hæler, trangt miniskjørt, jakke med oppslått krave og store solbriller, oppsøker hun ham i bilutsalget. Hun rekker ham hårtørkeren. ”Kan vi gå och snakka nånstans?” spør hun Börje, som ser bemerkelsesverdig beklemt ut. Han nikker. Med poleringskosten i hånden smyer han seg fra en misfornøyd salgssjef. Fra å være fortrolig, åpen og følelsesfull er Lena nå saklig: ”Har du legat med Madeleine än?” Hun fortsetter der hun ikke får noe konkret svar. ”Ja, du har vel i alla fall

³⁰ Kristevas standpunkt er derfor et annet enn feminisme som vil kjønnsforskjellens teorier til livs fordi de er usanne, slik som Mulveys grunnlag kan forstås, der hun dekonstruerer patriarkatet for å utjevne forskjellen. For Kristeva er selve kjønnsforskjellen det som representerer en mulighet for nyskaping og endring av et samfunn mot større humanitet. Hun hevder at kvinnen nettopp må handle på sin negativitet: ”[...], act first with all those who refuse and ‘swim against the tide’” (2002, s. 156).

avancerat. Det vore rätt bra om du inte hadde gjort det, för jag har skabb” (G36). I denne filmen er det Börje som har flere forhold og Lena som har klødd hele natten etter at han var hos henne i Fagerdal. Lena er bærer av den kroppslige sannheten om hans utroskap. Den maktfulle posisjonen leder til en diskusjon om hvem som har smittet hvem. Lena er pragmatisk i forhold til at de bare må kvitte seg med kjønns sykdommen. Kroppen hennes er sannhetsvitnet for hans løgn og ansvarsundragelse. En direkte språkliggjøring opphører for kroppens tale.

Lena avviser å fungere som en betryggende forsikring for det symbolske, og hun avviser strategier som bygger på en uartikulert negasjon av det symbolskes handlinger. Ikke-vold er en strategi som krever ofre. Den andre sidens grusomhet forsterkes i fraværet av protest inntil motstanderen gjenkjenner sine egne handlinger. Lenas karakter får frem at dette er en undertrykkende strategi som krever et offer som er henne fremmed. Filmen knytter dette til at hun mangler utholdenhet der hun erklærer at hun ikke kan ”stå pal”, men påpeker også at kvinnens underkastende konstitusjon er en illusjon. Der Lena nå har tapt sitt selvilde, har hun også tapt forestillingen om seg selv som bærer av ikke-vold. Da hun stanser ved et konditori, lanseres et kvinneilde som bryter med stereotyper og som er utenfor det sosio-symbolskes konsensus.

Til glad musikk smaker Lena på en rekke kaker. En nyhetssending melder om ikke-volds-forsvarets inntog i Sverige. Hun bryter sammen i en kunstig gråt. I hjørnet i konditoriet sitter en gruppe ungdommer. Lena er utenfor det lokale miljøet. I motsetning til dem har hun også et personlig engasjert forhold til nyheten. Det som har vært hennes ideal, som hun nå har erklært seg tapt for i sin hevngjerrighet over Börje eller i sitt bevæpnede selvforsvar mot ham, trer inn som gyldig for det svenske forsvaret. Hun er utenfor det symbolskes temporalitet, forut for den og således i utakt med samfunnet. Samtidig er den fiktive nyhetssendingen Sjömans nye agitator for det politiske innholdet. Lena er en fallen, utenfor hans politiske prosjekt og forbi de synlige bevegelsene i samfunnet. Hun fungerer derfor her som seg selv.

I lys av en undertrykt *jouissance* fra både regissørens askese, den biografiske Lenas slankekur og Börjes foraktfulle kommentarer, er scenen en lettelse og en feiring med ambivalens. Kakene representerer nytelse og en måte å bryte seg selv ned på. Der hun mater seg selv, tilfredsstiller hun et begjær. Sötsakene er det forbudte begjærets språk, og ødelegger kroppen. De blir et substitutt og en selvhevdelse av den *jouissance* som er kuet. Feiringen støttes av en glad musikk og et rikt bord, men blir ironisk ved Lenas isolerte situasjon og distanserte følelsesuttrykk. Med et svundent ideal og selvilde blir festen nedbrytende for de prosjekter hun tidligere har arbeidet for, samtidig er hun med sin erfaring fra ikke-vold forut

for sin tid. Ironien peker både ut mot samfunnet og mot Lena selv. Hun trodde hun kunne være en motsetning til det symbolske, men dette har ført henne til å falle. Hun må finne nye måter å hevde seg selv på. Samtidig er hennes erkjennelser ennå ikke nådd av samfunnet forøvrig, og Lena er maktesløs og stemmeløs i sin situasjon, uten mulighet til å påvirke, da hun har forlatt den politiske kampen.

Lenas hulkende uttrykk fungerer som en falsk sannhet, idet gråten tydelig er iscenesatt. Forestillingen om kvinnen som det rene, gode, kyske, og hennes tårer som en bekreftelse av dette bildet, fravristes enhver tilknytning til *Nyfikens* virkelighet. Filmens sannhet er her en kanskje destruktiv, men autonom Lena. Klisjeen om kvinnen som det rene, uskyldige, fredelige, estetisk fetisjerte og underkastende avkles. På filmatisk plan rokker hun ved sin funksjon som estetisk objekt. Ikke bare bryter hun ned motstanderen i drømme, men hun insisterer på retten til egen kropp. I scenen tar skikkelsen avstand til kvinneverken som fungerer som en bekreftelse av mannens ego, for isteden å insistere på sitt eget.

I forhold til den funksjon kroppen hennes kan tjene ved å bevege seg på underbevissthetens overflate, er den også i det sosio-symbolske lite betryggende eller tilfredsstillende, idet hun unndrar seg det symbolskes overfladiske verdisystem. Det er samfunnskritisk, samtidig som hennes negativitet også er rettet mot henne selv og hvor hennes kropp er den som til sist straffes. Det kan fungere betryggende for det symbolske at Lena ikke er lykkelig etter å ha kastret Börje. Hun kan således forstås som sitt eget begjærs offer. Börjes påvirkningskraft forsterkes ved dette. Lena krever også å bli løsrevet fra regissørens makt. Kakene veier opp for askesen.³¹ Hennes negativitet uttrykker seg derfor som en avstand til den negasjon av kroppen askesen representerte og erklærer en selvhevdelse. Lena insisterer derfor på sin negativitet. Hun er stadig noe annet enn det omgivelsene vil se henne som, utfordrer seg selv og samfunnets definisjoner av henne, men på lerretet fungerer hun ikke som negativitet. Hennes handlinger blir protestens, språket negasjonen. Visualiseringen uttrykker både Lenas dom over sin tidligere situasjon som en hun tar avstand fra, og gir betrakteren anledning til å innta en dømmende holdning overfor henne.

³¹ Lenas kroppsuttrykk er et politisk og estetisk sentralt spørsmål i filmene, men den banale begrunnelsen Sjöman oppgir i filmdagboken, er at Lenas fedme i andre scener må gis en forklaring (1967, s. 110). (Begge deler hører til den biografiske Lenas situasjon, slik at kroppens forandring er en skuespilleren selv har drevet frem (ibid., s. 8, 98, 109-110)). Sjömans begrunnelse er påtagelig irrelevant for tolkningen av scenene. At Lenas selvkritikk kan ha smittet over på regissøren, er kanskje en del av grunnen til at han gir en slik begrunnelse for kakescenen og dens lineære plassering, men opplysningene peker også ut mot et overflathysteri i samfunnet og i filmmediet. For øvrig er Sjöman langt slankere på Cecil enn under Jevutsjenkos fremføring. Dette er ikke tematisert verken i filmene eller i filmdagboken. Der skriver han om skjegget han ikke kan ta før innspillingen er over (s. 183). En tilsvarende overflatebehandling er visualisert ved Börjes solskille der han er naken på kjøkkenet sitt i *Blå*. Det vitner om kroppslig erfaring, men en fri og nytelsesfull sådan sett opp mot Lenas slankeprosjekt.

Det symbolske opprørets romlige dimensjon

Kroppens situasjon betegnes av scenenes romlighet. De trange forholdene Lena vokser opp i er en del av en slik iscenesettelse, der arbeiderklassebakgrunnen blir avgjørende for hvordan hun lever sitt liv.³² Lenas rom i Birger Jarlsgatan tegner opp en tilværelse der samfunnet ikke er noe eksternt, men klistret på veggene hennes. Her understrekes det ansvar hun tar for samfunnets tilstand. Det forferdelige forbindes derfor også med henne: ”Det är väl ingen som törs sticka nesan inn i ditt rum med all den smörja som du har där,” kommenterer den nye kjæresten til faren hennes. ”Jasså, inte det!” sier Lena og river av seg solbrillene før hun raser over faren som har latt alt flyte og ikke gjorde sitt da han dro til borgerkrigen i Spania, men isteden ”kom hem med samma, som en jävla – råtta!” (G37). Lena har til da levd i den tilstanden, og gjør nå opprør mot en slik belastning. Da har filmen iscenesatt Lenas situasjon som stadig å være i forhold til mennene omkring henne. Situasjonen blir påtrengende i Småland, der både Sjömans blick på henne og Börjes uventede besøk fortrenger hennes rom, kropp og frihet, inntil hun frigjør seg fra deres påtrykk på konditoriet.

Fra byens tetthet, Sjömans politiske prosjekt og den tyngende politiske interessen rommet hennes i byen bærer, reiser Lena til et tomt, hvitt hus på landet. Det spartanske interiøret etablerer fravær og tomhet. Her gis karakterens egen fysikk og mentalitet plass, noe som også uttrykkes gjennom den mentale og fysiske renselsen, eller stillheten, som iscenesettes ved askesen hun er underlagt.

Physical or mental, man`s space is a space of domination, hierarchy and conquest, a sprawling, showy space, a *full* space.

Woman, on the other hand, has long since learned to respect not only the physical and mental space of others, but space for its own sake, *empty* space. [...] in order to avoid total annihilation, to escape man`s habitual urge to colonize, she must conserve some space for herself, a sort of *no man`s land* [...] (Hermann 1980, s. 169)

I dette ingenmannslandet er Lenas kropp utsatt for prøvelser. Undersøkelsene både utfordrer henne og den symbolske ordens lover, der hun kartlegger Kvilles historikk og talemål, søker

³² Regissøren lar seg ikke bare inspirere av Lena som skuespiller og de karakteristiske, fysiske egenskaper hun bærer. Hele hennes tilværelse er en kilde til den virkelighet han søker å iscenesette i filmprosjektet. Teaterelevens manglende økonomi og mangelen av eget bosted er deler av hennes livssituasjon. Hun bor hos moren i en ett-romsleilighet i Stockholm: ”Lena bodde i matvrån. Hon hade förvandlat den till något brokigt-överlastat-exotiskt (ska hon ha något liknande i filmen?)” (Sjöman 1967, s. 10). Fiksjonsuniverset trekker på den erfaring og livssituasjon skuespilleren selv befinner seg i. Det skaper en historisk troverdig karakter, gjør forbindelsen mellom Lena og karakteren enda tettere der hun beveger seg mellom Sjömans fiksjonsunivers og sitt eget liv, og er forutsetningene for filmprosjektet som sådan.

kulturell og politisk opplysning ved ikke-vold og Gyllenstens ti bud, faster, mediterer og strengt følger den lineære tid. Da hun inntar tre blåbær dandert i et hellig triangel, parodieres det symbolskes geometriske og lovmessige forhold til naturen og skapelsen, og Lenas evne til å underkaste seg en symbolsk avmålthet er i sin overdrevne nøyaktighet ironisk. Da Lena til sist bryter ut av yoga-posisjonen fordi hun ikke skjønner tegningen, ”Nej, jag får inte till det här!”, endres situasjonen raskt til Lenas fordel. Sjöman blir den ansvarlige for det håpløse prosjektet Lena har liten tålmodighet til og tydelig mistrives i. Han opphøyer slankingen til askese, gir den et kulturelt og historisk innhold som ikke er rettet mot kroppens ytre karakteristikk, men en mental tilstand av selvbeherskelse og kontroll. Lenas grenser er under utfordring, og kroppen mangler armslag. Da Börje straks etter kommer brusende over landeveiene som en stereotyp action-helt, understrekes det at Lenas frirom er en illusjon. Hun beveger seg fra regissørens verden til elskerens. Hennes ingenmannsland koloniseres (G27).

Den sentrale kroppen

At askesen er et splittet prosjekt, blir umiddelbart klart. Det første nærbildet av Lenas ansikt viser et øye som beveger seg til siden mens det andre holder fokus rett frem. Hun er kledd i en sari knyttet om livet. Figuren gir assosiasjoner både til en havfrue som, slik Lena siden opplyser Börje om da de skal ha sex i Kvilleeken, ikke kan ”sära på benen”, og til Gauguins primitivisme der de halvnakne karibiske unge kvinnene blir erotiske objekter. Hun er strandet på feil sted og langt fra behaget. Avstanden mellom Lenas kropp og en avmålt opprinnelighet blir for stor til å forenes. Mörner skriver: ”At this point, a sophisticated kind of feminist criticism is at work. It functions as a critique against a perspective on womanhood as something eternally pure and is deprived of social and political meaning” (2000 (a), s. 62), og at “[...] the way she performs her acts relates to false concepts of femininity” (ibid.). Mörner knytter Lenas iscenesettelse til det situasjonsbestemte subjektet: “What, once again, becomes interesting about Lena, then, is not her body as a sign of femininity, but as a human being in politically determined reality” (s. 63). Det som også blir tydelig, er hva kvinneligheten til Lena består i. Hun motsetter seg prosjektet, og har liten tålmodighet eller forståelse for det; hun kniper øynene sammen for regissøren som forsøker å hjelpe: ”Nyman, Nyman, titta hit då. Nej, men ti – och så bare rakt upp.” Lena snur seg bort i synet av regissøren som går opp i hodestående. Ved kameraets identifikasjon med Lenas synsvinkel, er det også hennes uttrykk som blir det bærende argumentet og askesen blir et tåpelig prosjekt (G26).

Av fortellingens linearitet fremstår motsetningene først som Lenas indre stridigheter der hun forsøker å mestre prosjektet som sitt eget. Deretter avtegner Lenas motstand seg som

skuespillerens mot regissørens pålagte kur, der han tester hennes grenser eller har en forestilling om henne som hun bryter med. Kjernen i karakteren, skuespilleren, bryter ut av Sjömans regi. Den etterfølgende scenen blir iscenesatt som hennes natur, understreket av at fortelleren befinner seg bak huset, på motsatt side av der teamet med Sjöman nettopp har vist seg. Betrakteren kommer ved kameraets plassering inn på henne som en kikker som står utenfor troppe. Lena frigis fra nok en yogaposisjon der hun instinktivt reagerer på lyden av Börjes bil, springer inn i huset og væpner seg med ikke-volds-alterets gevær. Den erotiske leken er i gang. De følgende scenene, som utspiller seg i fri natur, uttrykker letthet og glede. Kroppen blir et sted for gledesmetthet, lek og overskudd, en *jouissance*. Börje og Lena småpludrer mens de kjæler tilfreds med hverandre. Stemmenes klang forankrer tankene i kroppens metthet. ”Va svært det va att hitta dej Lena,” mumler Börje. Lena synes Börje har fått fin bil. Börje har byttet jobb. Lite forstyrrer dem. Det er ingen maktkamp eller avstand til stede i form av blick og iscenesettelse. De hviler fortrolig i hverandres samvær (G27).

Istedenfor å spise blåbær med kniv og gaffel tar kroppen også nå del i omgivelsene, der Lena klatrer opp i eika. Askelsen i Fagerdal får således frem den kontrasten som er mellom konstruert, iscenesatt natur og det naturliges muligheter, mellom patriarkatets forestilte kvinnenatur og den frie Lena, mellom den masochistiske, kontrollerbare kvinnen og den mer utfordrende bæreren av *jouissance*. Så forteller også Lena her hvordan hennes underkastede seksualitet er et tilbakelagt stadium. Å bli subjekt for egen seksualitet innebærer for henne en gjensidig seksuell glede, en *jouissance*. Da Börje så forteller at han ikke kommer til å gifte seg med Marie, kjører de i frihetsrus gjennom dalen der de står oppreist i bilen og synger, Lena høyest, ”I am not afraid!” På et ark festet til et tre står det ”Meddelande til mänskligheten. Jag mår bra. Lena” (G28).

Forskjellen mellom den passiviserte og den deltagende Lena, den iscenesatte masochistiske og den som uttrykker *jouissance*, innebærer også at det sentrum Lenas kropp utgjør på lerretet, endres. Hvor Lena kjemper med yoga-posisjonene er kvinnekroppen det sentrale prosjektet og Lenas fysikk bestemmende for resultatet. Der fiksjonsuniverset brytes, åpner kamera for en identifikasjon med Lena. Enhver filmatisk tradisjonell lov, slik den er fremhevet av Laura Mulvey, er endret til Lenas fordel.³³ Samtidig fremheves hennes krevende rolle i fiksjonsuniverset. ”Men det är väl enkelt,” sier produksjonsleder Lena Malmsjö og foreslår en ny posisjon der hun mykt svaier ryggen i en perfekt bue. Der filmteamet

³³ Også kameraet som står langt utenfor Lena, forbindes med hennes blick i scenen. Peter Wester er umiddelbart hissig på assistenten da Lena ikke får klarhet i tegningen, og sier at han har jo sagt fra at han skulle gå over skarpstillingen (G26). Iscenesettelsen illustrerer hvordan kameraet inntar Lenas synsvinkel der hun studerer tegningene av yogaens posisjoner.

presenteres med sine ulike kroppar i ulike posisjoner og hvor han som har ansvaret for lyden også lager en lyd, er akrobatikken lett mot det tyngede sentrum Lenas kropp representerer.

Dette definerte sentrum er kvinnefigurens tradisjonelle posisjon. Teresa de Lauretis beskriver det kvinnelige som et sentrum for utenforliggende handling, der blant annet motstand er den mening som blir båret av hennes kropp, her sitert av Mary Ann Doane:

[...] the hero, the mythical subject, is constructed as human being and as male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter.³⁴ (Doane 1993, s. 167)

Lena kan derimot også fylle den typiske mannsrollen her, ved at hun skaper forskjell og endrer seg i scenene slik at hennes utvikling, for eksempel fra å være underkastende og passiv, til å være aktiv og seksuelt frigjort, viser til et "active principle of culture" (ibid.). Likevel er det ingen tvil om at Lenas kropp, stemme og erfaringer er filmenes sentrum. Hun er i stor grad et positivt sentrum, kanskje en heltinne, men for skuespilleren utgjør ikke dette sentrumet nødvendigvis et sted for frihet. Lena velger å benytte kroppen som et redskap til å erobre frihet, men scenene og skuespilleren viser også hvilke begrensninger kroppen hennes har. Helheten kan betegnes med det eksistensialistiske begrepet *levd erfaring*:

På mange måter står "levd erfaring" for totaliteten av en persons subjektivitet. Termen beskriver nærmere bestemt måten et individ gir mening til sin situasjon og sine handlinger på. Fordi begrepet også omfatter min frihet, er ikke min levde erfaring fullt ut bestemt av de ulike situasjonene som jeg eventuelt er en del av. (Moi 2005, s. 96)

Lenas handlinger viser hvor vanskelig det er å bryte med en etablert orden og derfor hvor innskrenket friheten faktisk er. Der hun kritiseres av samtiden er det hennes *jouissance* i *Gul* som gir henne stempelet "hora". Herreklubben som vil låne henne (B6), ser seg alt som eiere av kroppen som uttrykker en frihet fra en manns begrensning. Hun tilhører derfor alle. Nakenheten blir oppfattet som provoserende der den ikke er rettet mot en mann, men hvor kroppens *jouissance* tjener Lena.

³⁴ Matrix henviser til derivatet av "mor" via "uterus", som viser til et rammeverk eller en form som holder objektet, formgir eller skisserer det.

Topos: sted (gr.) som er belagt med standardisert, tradisjonell mening (www.wikipedia.org).

Kjønn og klasse

Da Lena og Vilgot sitter i Sandrews kjørerom og betrakter Maj Hulténs seksualundervisning, deler de en sigarett, substituttet for moderskapets næring. Vilgot stryker seg over leppen på samme vis som Jean-Luc Godards anti-helt i *À bout de Souffle*, som bedrar kvinnene økonomisk, mens Lena, ikke lenger så naiv og troskyldig som Godards kvinner eller sin egen rolle i *Gul*, lar Sjömans lønn til henne utbetales som et lån og er fullstendig likegyldig til hva han måtte mene om hennes kroppsuttrykk. At kroppen skal tjene Sjömans og betrakterens behov er en betingelse hun ikke aksepterer. Hun insisterer altså på en kroppslig integritet, uavhengig av filmens romlighet. ”Du, du vet hur du ser ut när du får av dej klärna om du håller på att tjäka sånt därnt va?” sier regissøren og omtaler Lenas kropp som sitt arbeidsredskap og de overfladiske karakteristikker som det avgjørende. Hun ignorerer ham demonstrativt, gumler lakrissnører og ser rett frem mot lerretet. ”Snälla,” gjentar Vilgot, og så vil han sette foten ned: ”Snälla!”, mens Lena i den påfølgende diskusjonen om lønn så hun kan skaffe seg et eget sted å bo, kaller ham en ”snåljåp” (gjerrigknark). Dermed oppsummerer hun situasjonen der hennes fysiske handlingsrom begrenses.

Filmene knytter de økonomiske forholdene til kroppens uttrykk og kroppslig frihet til klasse. I filmens opptakt har betrakteren nettopp bevitnet ulike stereotype muligheter for en overklassejente, som svarer, vrir og vender seg ved speilet etter Sjömans instruksjoner. ”Den franska skolan”, svarer en av Madeleine-karakterene med tilgjort, lys stemme. Alle har krusferdig oppsatt hår, flere har klassiske trekk, høy panne, men varierer også fra den lyse uskyldige stemmen til en mørkrøstet, selvbevisst, tilbaketrukket med sigaretten i munnstykke. Lenas korte kropp og runde ansikt er likevel en kontrast. Stereotypene knyttes til klasse. I den grad Madeleine er leken, kommer det frem som en underkastende, selvbevisst fnising, noe annerledes enn Lenas iherdige forsøk på å få regissøren på sitt lag, og en kontrast til skuespilleren som nå ignorerer regissørens vilje. I Sandrews kjørerom må Lena insistere på sin integritet og benytter en distansert humor som forsvar der hun kaller regissøren gjerrig. Hun er ikke et økonomisk beskyttet individ som Madeleine, og hennes stemme er langt fra å ha en selvfølgelig selvoppfyllende funksjon. Madeleines stemme, derimot, er bærer av noe tilsvarende F. Scott Fitzgeralds beskrivelse av stemmen til Gatsbys Daisy, ”full of money”.

Både kroppens og stemmens uttrykk defineres av ytre forhold som kjønn og klasse. Lenas situasjon er i endring. Hun har i *Gul* forlatt en situasjon der hennes seksualitet er underkastet det sosio-symbolskes oppfatning av hva som er greit, og er i åpningen av filmen et uttrykk for en kroppslig frihet. At patriarkens stemme forsøker å begrense henne, viser til den problemstillingen som omfatter flere jenter og deres seksualitet i det dokumentariske

materialet som ligger under dialogen. Her strekker en manglende selvråderett seg inn til sengekammeret. Jentene i pikepensjonatet forteller at de ikke kan nyte egen seksualitet fordi som én sier, ”det passer seg inte, så tänker jag.” Hun føyer til der hun får anerkjennelse av de andre: ”Jag tror dom flesta flickor tänker så” (B4). Pensjonatets homogeniserende romlighet tjener som en støtte for deres stemmer. I en slik enhet tilfører Lena heterogenitet. Som den eneste som røyker er hun provokativ, og erfaringene hun tilkjenner som kvinne er de andre fremmede for der hun hevder at fysisk kontakt mellom jenter begrenses av redselen for å bli oppfattet som lesbisk. Lenas kritikk mot en homogeniserende situasjon der kroppsspråket blir tolket seksuelt fremfor å være en del av en allmenn omgangsform, isolerer henne, og stemmen er mer radikal enn hos dem man kan anta er borgerskapets døtre.

Det rommet Lena får artikulere en friere seksualitet i, er filmrommet ved den lille troppens tette samarbeid som skaper en beskyttet atmosfære. Illusjonen brytes der hun ser seg selv på lerretet. En dag hun tar med seg kjæresten sin Janne til en testkjøring, sier alvoret inn: ”Det leder till att båda får det svårt, inbördes i så fall. Vilket gör Lena ännu mer medveten om vad som väntar: premiären, offentligheten” (Sjöman 1998, s. 332).

Filmene knytter altså rommet til kroppens situasjon. Jentenes kroppslige erfaring begrenses av patriarkatet. Kravet om å fylle idealer konstruerer deres seksualitet innenfor gitte rammer. Lena hevder sin stemme og frihet på tross av rådende normer og forestillinger om hva som høver seg, men scenene i Fagerdal viser også hva det koster henne. Her blir hennes begjær først forsøkt tøylet av regissøren. Hun må underkaste seg det symbolskes lovverk. Han undersøker således hennes evne til å underkaste seg og å være passiv, men verken det masochistiske eller passive faller Lena naturlig. I og med at hun siden brytes ned av elskeren, er hennes kroppslige frihet en like stor illusjon som at skuespilleren har et fritt eller privat rom.

Karakteren hun fremstiller, speiler et samfunn der det er lite rom for individet. Som offer er hun ikke alene om dette i kraft av sitt kjønn. Det er for eksempel liten plass til følsomhet i mannsrollen. Runes mistilpasshet fremstår som en kunstnerisk rikdom i økonomisk fattigdom. Han spiller luftfiolin, synger og forklarer siden for kjæresten hvordan et maleri skal tre frem av rammen og ikke omvendt, oppgitt over kunder som insisterer på store gullrammer (G36). I *Blå* fremstår også mennene som ofre for de krav som stilles til deres erotikk og styrke. Dette speilvender maktforholdene fra *Gul*. Börje, Sjömans usikre skuespiller og ambisiøse arbeiderklassekar, vil klatre økonomisk. Han er oppgitt over den prostitusjon han ser over alt, men kan i situasjonen bare påpeke det i tide og utide. Den svarte mannen trenger seg inn på den hvite mannens erotiske område. Betrakteren bevitner Bims

forhold til en slik erotisk stereotypi som kledd i dress og slips danner en total kontrast til den sosialistiske og lurvete kjæresten hennes Hans, som sliter med impotens.³⁵ Da Hans betror Lena ”jag är inte sadistisk anlagt på nått sett,” klasker også regissøren seg i håndflaten: ”Du kan ju inte hålla på att spela den här scenen så han blir alldeles mjäkig!” (blöt) (B14). Her øver ikke bare kjønnsrollen et påtrykk mot individet. I det sosio-symbolske viser manglende frihet seg også å være forbundet med rase og klasse. Spesielt klasseproblematikken fremstår som kuende for kroppslig og mental frihet. Ytringsfriheten gjelder ikke for arbeidere nederst på rangstigen i et samfunn der individet fratas autoritet og kanskje verdighet av de økonomiske forholdene. Slik utvikles i alle fall det dokumentariske i fiksjonsuniversets iscenesettelse av arbeiderklassen. *Nyfiken* viser et samfunnssystem som ikke ønsker forandring, men isteden trenger seg på individet til det tystner: ”Ingen politik för mej altså,” sier fabrikkarbeideren. ”Nä – sånna intervjuer vill jag inte med” sier han som pusser sko (G4).

Den undertrykte situasjonen gis derfor ikke primært av kjønn i *Nyfiken*, men av økonomisk rang. Den symbolske orden følger tegnet for makt. I demokratiets mulighet for forandring risikerer individet å tape i et kategorisk system der kjønn, klasse og rase er avgjørende elementer for kroppslig og mental frihet.³⁶ Negative karakteristikk mot Lenas kropp, som ”ointelligent”, ”litet fet” (Expressen 26.03.68) viser hvordan kroppen er situert i det sosio-symbolske ut fra imperativer og hvordan det sosio-symbolskes formforståelse leder til elitistisk frenologi. Kroppens uttrykk blir avgjørende for hva slags erfaring livet bringer Lena. Den er hennes ”’grep om verden’” (Moi 2005, s. 91).

For Lena har det romlige opprøret et konkret utgangspunkt i kroppens manglende frihet og den manglende respekt hun møter ved at hun er en arbeiderklassekvinne. Mot Madeleine-karakteren kommer Lena til kort overfor Börje. Han er ikke engang interessert i å fortelle henne at han beiler til en annen. Etter flere gledesfylte timer i Fagerdal konfronterer hun hans kjønnspolitiske selvhevdelse, illustrert med kjørehandskene: ”Va fina dom va. Men dom skulle förstås varit av her, och haft ett stort håll.” Hun tar dem av og kaster dem i dammen. ”Hämta dom,” sier Börje. ”Nääj.” ”Hämta dom.” ”Be Marie!” Det lyner i begges blikk før Lena marsjer ut i dammen. Börje følger henne og viser at han også tar ansvar for situasjonen og åpner således for dialog. Som to ender flakser de omkring i dammen. Börje

³⁵ Bim fungerer her, i likhet med Sonja, Lena og Ulla, som signifikant for filmenes internasjonale sammenheng. Den svarte mannen kan forbindes med de svarte amerikanernes ikke-vold, og kontrasten til den voldelige pasifisten Hans blir total.

³⁶ Dette hører i følge Serge Daney der han skriver i *Cahiers du Cinéma* i 1975, til en naturalistisk tradisjon: ”Naturalism remains the principal way of rendering what is in fact not ‘natural’ in society. [...] naturalism (as a genre) is always related to the recourse to the *typical* (as an aesthetic problem), to *segregation* and to *racism* (considered as subjects and as ideological themes)” (Daney, s. 73).

hiver henne rundt til de sitter vendt mot hverandre: ”Va dum du va som inte sa nåt om Marie.” ”Va då?” Han ser overrasket på henne mens han stryker henne over håret. ”Du va dum som inte sa nåt om Marie. Om du bara hade sagt nåt så hade det inte gjort nåt” (G28). Begrunnelsen synes uventet for Börje, men åpenheten hun fremsetter som premiss, har ingen effekt.

Börje har sovnet på Lenas spartanske gulvteppe. Lena fikser frem nøkkelknippet, lister seg ut, åpner bagasjerommet og finner visne roser og en hårtørker, ”Köpt med rabatt”. Tre klipp av ulike kvinner med oppsatt hår vises. De ser med sine avventende ansikt mot kamera. Inne i huset lengter Börje etter Lena. Han mumler ”Lena, Lena.” Lenas tanker er fylt av det hun har oppdaget. ”Åt Madeleine. Åt Madeleine,” gjentas som et mantra der hun taus legger seg ned ved siden av ham. De befinner seg mentalt sett på vidt forskjellige steder, men kroppene er nakne og ligger tett inntil hverandre. Ved at dialogen så følger det symbolskes premisser, øker avstanden inntil aggressivitet. Börjes kropp blir mer aktiv, Lenas fullstendig passiv. Lena: ”Har Madeleine ljust eller mørkt hår?” Börje: ”Mørkt.” ”Socialgrupp?” ”Ett.” ”Fet eller smal?” ”Mycket slank.” ”Mannekängtyp?” ”Ja, bättre än så.” ”Ogift?” ”Förlovad, men hon kommer att bryta.” ”För din skull?” ”Ja, för min skull.” ”Kände du henne innan du träffade mej?” ”Ja-a.” ”Får hun bättre utlösning än jag?” ”Vet inte.” ”Har du inte legat med henne?” ”Nej, inte än.” Lena: (hulker) ”Va fan har du inte gjort det för?” ”Va då?” ”Legat med henne förstås! Va fan har du inte legat med henne för!” Lena bryter ut av situasjonen. Börje anklager henne for å ”bryta all ting ner i snack”. Om Lena er taus, kan han også projisere sitt bilde på henne. Lena roper at han ”har en jävla tendens till att hålla käften.” Om han meddelte seg, ville ikke forholdet være redusert til noe som var fysisk basert, og Lena ville være mottatt som ham likeverdig. De anklager hverandre for å ha ”ett förkrympt kvinnoideal!” Krangelen akselerer. Börje erklærer at det hun bedriver ”går över din horisont” og om hun ikke kan ”banta istället.” Han uttrykker forakt for kroppen hennes: ”Tror du att du kan sitta i min MG med dom här jävla bröst.” Av det stygge angrepet bryter skuespilleren Lena sammen i gråt (Sjöman 1967, s. 126).

Karakteren befinner seg i en situasjon der en hierarkisk strukturering av kvinnen tar form av en rangering. En kapitalistisk status forenes med det sakrale. Madeleine er en beskyttet overklassejente. Lena befinner seg nederst i et slikt hierarki. Hun er arbeiderklassejenta som blir bærer av begjærets kaos, tegnet for den usiviliserte kulturen. Ved hans løgn blir forholdet blott fysisk, og Lena faller igjennom i det symbolske, der forholdet verken er formalisert eller på annen måte etablert, og ved at Börje ikke lar henne være verdt

en tilgang til sin virkelighet. Forholdet blir upersonlig og tilliten mellom Lena og Börje undermineres, noe som fører til at forholdet dem imellom opphører å eksistere, mentalt sett.

Ved at han alene insisterer på å styre det symbolske, det vil si språkets meningsinnhold, blir også kommunikasjon umulig. Lena har forholdt seg til en språklig forestilling han har iscenesatt. Hennes erfaringer av forholdet utover den konkrete situasjonen de to deler, blir imaginære. Han overfører en forestilling til Lena og forlater henne i kaos. Börjes kropp er løsrevet fra sin historie og Lena blir det historieløses offer. I et intervju fra 1975 sier den franske forfatteren Marguerite Duras:

Just as when you are grown up you forget the child you once were. You no longer know anything about that. Men have gotten lost in the same way, whereas women have never known what they were. So they aren't lost. Behind them, there is darkness. Behind men, there is distortion of reality, there are lies... (Duras 1980, s. 175)

Lena og Börjes situasjoner har ulik historisk bakgrunn. Lena deltar ikke i noen form for symbolsk eksistens. Hun unngår å lyve for Börje og vil at han skal være åpen overfor henne. Hun danner hans motsetning og yter motstand mot den orden han står for, der han skaper kaos utenfor seg selv. Dette kaoset blir Lena overlatt i og bærer av, på samme måte som Sjömans kjedsomhet ga henne en rolle som forstyrrende fristerinne hjemme hos Palme. Sannheten, eller de faktiske forhold i virkeligheten, er gjort utilgjengelig for Lena. Lena har ingen mulighet til selv å ta valg i situasjonen. Han har valgt for henne idet han har gitt seg ut for å være en annen enn han er. Ved at han trekker henne inn i en situasjon hun ikke har valgt å være en del av, berøver han henne muligheten til å definere seg selv og sin rolle. Hun er redusert til et objekt. Det symbolskes strategier skaper et kvinnebilde der hun er bæreren av den meningen som projiseres på hennes kropp, det være seg som kaos eller hore eller fristerinne. En del av det samtidige publikum aksepterer det symbolskes strategier og bidrar til å opprettholde at samfunnet kan undertrykke individet på den måten. De gir nettopp Lena den antikke termen "hore" og rettferdiggjør Börjes angrep ved at det går ukommentert hen (eller til og med som filmkritiker Beyer, som fremhever Börje som så kjekk at han burde få en vakrere motspiller).

Börje begrunner det at forholdet til Lena er det skjulte, med fysiske mål. Madeleine har en ideell form etter samfunnets ideal. "Mannekängtyp" vil si forbilde. Lena rangeres etter kroppens karakteristikk som laverestående. Börjes påstand blir personlig. Lenas nakne kropp er også den private Lenas kropp. Her beveger filmen seg mot de biografiske forholdene

Lena kjemper med, slik at det som kan synes absurd overdrevet, har hold i hennes virkelighet. Lena motsetter seg den mening hun er ilagt og som Börje her gir et kapitalistisk perspektiv på, der kvinnens verdi følger en ytre økonomisk og estetisk rangering. Lena vil bryte med slike samfunnsforhold og iscenesetter en problemstilling hun kjenner fra hverdagen ved å vise konsekvensene av slike holdninger. Filmenes sanne bilde i sin streben mot autenticitet blir den nedbrutte, ydmykede kvinnen og den utslitte skuespilleren.

For Lena arter arbeiderklassebakgrunnen seg som avgjørende for det forholdet hun har til Börje. Nettopp som arbeiderklassejente kan hun kle seg naken og bryte med en konservativ moral. Som det går frem i *Moderne jenter* (2006), var det enklere for arbeiderklassejentene å bryte med etablerte normer og leveste enn for borgerskapets døtre. For karakteren er dette også en biografisk betingelse. At Madeleine skulle klatre naken i Kvilleken eller forføre kronprinsen fremfor slottsvakten i morgengryet, er nokså utenkelig, også for Börje som selvfølgelig ikke har ligget med henne ennå. Da Börje blir så blek da Lena kommer til BMC, er Lena også kledd på det sosio-symbolskes premisser, i drakt og høyhælte sko, beskyttet og velforberedt, men mindre behagelig. At en overklassejente skulle be regissøren om flere sex-scener og akseptere de premisser filmene lages på, er kanskje like umulig, og Sjöman ville neppe få ha en "tjej i sengen" om hun kom fra andre økonomiske forhold. Både Lenas stemme og kropp som skuespiller og karakter er forankret i en sosial situasjon som gjør at hun har forutsetninger for å være så radikal som hun er, og disse forholdene avgjør også kroppens situasjon og dennes romlighet.

Omgivelsene Lena beveger seg i både vitner om og forandrer hennes situasjon mentalt og fysisk. Mangelen av et privat rom leder til en ydmykende eller lite verdig situasjon både for Lena og for faren hennes. Den vesentlige ulikheten er at Lenas manglende rom er en altomfattende situasjon, gyldig for skuespilleren og for karakteren. Lenas biografi og den iscenesatte askesen i Fagerdal, opprøret og den i *Blå* tidvis glade reisen, danner en kritikk av et samfunn som fortrenger enkeltmenneskets frihet og spesielt kvinnekroppens armslag. Problematikken blir påtagelig og politisk sammenfattet da Lena vender hjem fra askesen i Fagerdal og finner rommet sitt inntatt av andre som har behov for et overnattingssted. I sengen og på gulvet ligger det to menn og sover. Lena står foran en side fra et dameblad med overskriften "Välj att bli slank", og ser forferdet ut. Det paradoksale har forflyttet seg fra landet til byen. I Fagerdal skulle Lena innstille seg på ikke-vold. I dette ribbede rommet fant nettopp volden sted i kraft av Börjes inntrengen. Tilbake i Stockholm har hennes engasjement mot klassesamfunnet fortrenget hennes private rom. Noen arbeidere, kanskje kamerater av faren, har lagt seg til å sove der. Slankingen presenteres i en moderne kontekst. Her hvor den

ikke er bundet til gamle, asketiske tradisjoner, er den en del av en populærkultur der menneskets frie vilje utgjør et lokkemiddel, og hvor det moralske aspektet opphører for uttrykket i seg selv. Den historiske karakterens rom er fortrenget. Både hennes mentale og fysiske frihet søkes inntatt. Slik fungerer også kamera overfor skuespillerens kropp: ”Vad är det som är så otäckt när kameran kryper nära in på ansiktet? Fåfången dallrar till – man är inte söt nog? [Lena:] Nej, men att själen syns” (Sjöman 1967, s. 90). Det Virginia Woolf så som avgjørende for kvinnen i et mannsdominert samfunn, ”a room of one’s own”, er noe det for Lena er umulig å rydde plass til. Der slike ytre definerte og konkretiserte grenser uteblir, er kroppen rommets siste skanse. Der også kroppens grenser og fysikk utfordres og studeres, risikerer sjelen å bli offentlig.

Kroppens språk

Prosjektet om økt innsikt på det symbolskes premisser, brytes resolutt på konditoriet på vei tilbake til byen. Mangelen av et fritt eller eget rom blir en integritetsproblematikk som hevdes som retten til egen kropp. Der skuespilleren erklærer problematikken for biografisk, får filmene frem manglende integritet i det moderne samfunnet de portretterer. For Lenas del handler det dels om en autonomikonflikt overfor hennes biografiske mor (Sjöman 1967, s. 110), dels om at kroppen i kraft av hennes yrke også tjener andre enn henne selv. Kroppens nakenhet kan vanskelig skille den private Lena fra den offentlige. En ny konflikt inntreffer i løsrivelsen fra hjemmet, og et mål og forsøk for skuespilleren blir å skape et rom for kroppen i det samfunnet hun lever i. Dette innebærer at hun må endre holdninger og oppfatninger ved å peke på den smerte som ledsages av en mangel på integritet. Dette kan kanskje belyse Sjömans spørsmål: ”Värför äter Lena? Ja, varför super Jeppe?” (1967, s. 111). Han fortsetter: ”I Småland ska hon banta. Så att nakenbilderna blir annorlunda där. Hon ska. Parallellt med att vi filmar en flicka med banting på programmet” (s. 111-2). Askesen i Kville blir en selvparodi der hun gumler i seg gulroten og siden spiser bløtkaker på konditoriet på vei tilbake til Stockholm. Den subversive feministiske kritikken oppfattes ikke av filmkritikken og filmene speiler et konservativt samfunn som ikke ønsker forandring, aller minst at kvinnen ikke skal oppfylle patriarkatets dominans og formative nytelse på lerretet.

Filmen lanseres i 1968, da kravet om en plass for det feminine meldte seg fremfor en plass for kvinnen i det sosio-symbolskes lineære tid, i følge Kristevas ”Woman’s Time”. Det spesifikt kvinnelige skulle defineres og fant sitt rom utenfor dennes temporalitet: ”Essentially interested in the specificity of female psychology and its symbolic realizations, these women seek to give a language to the intrasubjective and corporeal experiences left mute by culture in

the past” (2002, s. 194). *Nyfiken* er dels et slikt prosjekt gitt de undersøkelser og muligheter Lena utsettes for og prøves i. Universet filmen både skaper og dokumenterer, vitner om hvor kvinnens natur kan språkliggjøres. Der Lena stikker fra byen, der Sonja og Lena sitter ved tjernet eller der jentene befinner seg på et pikepensjonat, er de alle situerte utenfor det symbolskes temporalitet, og således er de i en situasjon der dette rommet åpner for dialogene og erfaringene filmene viser knyttet til unikt kvinnelig, kroppslig erfaring. Som et kunstnerisk prosjekt før mai 1968, når derfor Sjöman med en liten arbeidstropp å skape et rom for en dokumentasjon av de tendenser som først etter mai 1968 ble en større bevegelse. Han skaper et offentlig rom for flere kvinners erfaringer og bidrar således til forandring der en lukket og ukjent situasjon språkliggjøres. Filmene skaper forandring i samtiden og setter i den realistiske tradisjonen problemer under debatt.

Om målet er å dyrke det kvinnelige, påpeker Kristeva at begrepet kvinne danner en samlebetegnelse på bekostning av individets ulikheter. For Lena handler det ikke om å handle rett som kvinne. Hennes politiske engasjement er preget av ønsket om forandring av samfunnet, og ikke primært sin egen eller kvinnens situasjon. I filmenes undersøkelse av hva en kvinne og en kvinnekropp er, finner de at det generaliserende går på bekostning av Lena som individ. Hun mistrives i en typisk kvinnelig posisjon, passiv, halvnaken og sultende. Hennes konstitusjon fremstår i sin vitalitet som en *jouissance* som er fri fra det patriarkalskes bud og fra en masochisme som er til mannens fordel. Den erotiske scenen i Kvilleken avbrytes eksempelvis av et lite ensemble som har stilt seg opp bortenfor treet. De synger en salme. Det absurde ved deres plutselige tilstedeværelse illustrerer den fremmedgjøring budene bidrar med der de synger om en synder som frikjøpes i Jesu navn. Den erotiske leken blir uskyldig mot en lovgivende moral. Den fredelige og gledelige idyll er brutt av bedrevitende. En moralsk holdning dominerende i det sosio-symbolskes historie fremvises som selvberettiget. Börje og Lena står i ferd med å bryte en gudegitt plan, og er uten midler til syndsforlatelse.

Filmens undersøkelse av Lenas kropp og kvinnelighet leder således til en avvisning av de sosio-symbolske definisjoner, for isteden å åpne for erfaringer som knyttes til kroppen. Det er en undersøkelse som føyer seg inn i den Julia Kristeva oppfordrer til i ”Woman’s Time”, der strategien ifølge henne vil gi rom til det som ikke er definert i det sosio-symbolske:

This leads to the active research, still rare, undoubtedly hesitant but always dissident, being carried out by women of the human sciences; particularly those attempts, in the wake of

contemporary art, to break the code, to shatter language, to find a specific discourse closer to the body and emotions, to the unnameable³⁷ repressed by the social contract. (2002, s. 200)

Både Lena og de andre kvinnenenes situasjon språkliggjøres og deres kroppslige erfaringer står som det sentrale. I sangene som filmene benytter, knyttes ordene ytterligere til erfaringer, erkjennelser og håp. *Nyfiken* bryter den masochistiske koden og fremhever kvinnenenes styrke, en diskurs nær kroppen, følelsene, det uutsigelige, som er undertrykket i det samfunnet filmene presenteres i.

Etter at Lenas kropp uttrykker en avvisning av patriarken, ”Så man får inte ta i dej nu. Nähä” (B24), får kroppen erfare seg selv uten Sjömans synlige tilstedeværelse, elskeres innblanding eller romlig begrensning. Fri fra undersøkelsen av den symbolske ordens funksjon, er det også en mer autentisk Lena betrakteren møter. Kroppen hennes opplever og tar del heller enn å være en utenforstående. Sanselige opplevelser trer inn knyttet til andre sider enn de seksuelle, som søvnløsheten i teltet og det kalde badet i tjernet. Kroppen hennes flyttes derfor ut av et filmatisk sentrum som et kontrasterende element, for å bli en del av omgivelsene og Lenas erfaringer som ikke står i forhold til en mann eller det symbolske.

Det symbolske opprøret

Første gang Lena benytter skamtavlen i *Gul*, er etter Börjes overnatting hos henne. Det peker mot opprøret mot faren som Ødipus-kompleksets ”*Aufhebung*” (Kristeva 2002, s. 104). På denne måten er opprøret pubertalt, og Lena er med sine 22 år en lite veltilpasset figur for en slik tematikk. Eventuelt knytter Sjöman kompleksets fullbyrdelse primært til en forståelse av samfunnet og egen situasjon, fremfor en genetisk innstilt klokke.

I krangelen med faren anklager Lena ham for mangelen av et privat rom, fraværet av selvfølgelig integritet. Rune forsvarer seg: ”Har inte jag legat här i köket?” Han har gitt henne rom i hjemmet, men utenfor hjemmet finnes det ikke en plass for Lenas kropp. I tillegg til den lineære fortellingen om kroppens manglende rom, er dette iscenesatt ved veggens bekledning. ”Det var bara ditt dårliga samvete!” roper Lena, og peker mot at han har sviktet som samfunnsindivid. Hun anklager ham videre for å ha påført henne skam, raserer rommet, river ned det politiske innholdet og ribber veggene – en mental renselse fra den informasjon hun har fylt livet med.

³⁷ ”The unnameable” er det som ikke er gitt et språk innenfor det symbolskes definisjon, det vil si det som tilhører kvinnen. Kristeva knytter også begrepet til det semiotiske, slik som for eksempel i ”The True-Real” (1979): ”This explosion of identity ultimately confronts that same unnameable *space of need* which I have called semiotic and which is also bordered by the demonstrative – the site of the archaic mother” (2002, s. 235).

Åberg betegner opprøret i det følgende resonnement: ”Objektivt sett har hon misslyckats. Hon har inte nått ut ur sitt arkiv, som blivit en bild av hennes isolering, helt enkelt för att hon inte var den hon trodde sig vara” (2001, s. 187). Han lar Lenas funksjon for egen del være den primære, istedenfor å se samfunnet i lys av hennes situasjon. Snarere unnlater samfunnet å ta henne for den hun er og gir henne ikke et rom til å eksistere i som en selvstendig person som unndrar seg generelle definisjoner og kategoriseringer. Der rommet for det individuelle mangler, personliggjøres det problematiske og viser et samfunnssystem som ikke ønsker forandring. Farens aksept av en slik situasjon gjør Lena rasende. Da hun selv får føle dets svik på kroppen, mister hun troen på at hun har en individuell funksjon i det sosio-symbolske som kan påvirke det symbolskes premisser. Hun knuser glasset for avbildningen av Franco, tar opp to kniver, kysser dem høytidelig og stikker øynene ut på diktatoren.

Filmene viser hvordan den sosio-symbolske kontrakten hviler på skuldre som er stemmeløse først og fremst av økonomisk situasjon, og ikke kjønn. Samtidig er en vesentlig del av fortellingen knyttet til Lenas rom, mangelen av dette, kvinners situasjon og erfaring. Ved å bryte kontrakten og frigjøre seg fra den informasjonen som det symbolske har settet henne med, er Lena i brytningspunktet både i kraft av sitt kjønn og som en del av en lite privilegert klasse, i ferd med å avskrive samfunnets vane av å definere hennes rom og undertrykke hennes frihet. Symptomatisk finner hun igjen et rom for kvinnelighet nær naturen i *Blå*. Her har hun et fritt liv, understreket ved det mastodontiske Kumla-fengselet vis-a-vis teltet hennes. Hun skal skyte ned vaktårnet og hele anlegget: ”ra ta ta ta...” Regissøren spiller det nøyaktige symbolskes overhode som ignorerer hennes overbevisende iherdighet for de fakta hun mangler: ”Frivården då?” ”Ja, jag vet” svarer en oppgitt Lena som må ta scenen nok en gang (B22).

Opprøret mot det symbolske er betydningsfullt for filmenes politiske vinkling, både ved at den etter hvert iscenesettes som en farse, og ved at filmen er befriet fra en sentralisering om en dominerende mannsfigur. I ”Gissa min inkomst” finnes tåpens svar (B10). Sjöman fremstår foran Kumlafengselet som en som tar tak i det mindre vesentlige ved å fremholde fakta mot personlig engasjement. Lenas funksjon som *Nyfikens* journalist var den søkende og lite strømlinjeformede som signaliserte en utenforstående posisjon og som en karakter som fornyet det etablerte. Etter opprøret iscenesettes det politiske arbeidet som å følge det symbolskes lovverk i en nitidighet som latterliggjør strategiene på filmatisk plan heller enn å provosere dem i filmens virkelighet. Så blir intervjuene til dialoger, og det maternale får prege filmens politiske form.

Pinsemenigheten og Kumlafengselet representerer i *Blå* to vidt forskjellige, men strengt bevoktende ideologier som tilhører en sosio-symbolsk orden hvor individets henholdsvis mentale og fysiske frihet er fraværende. At Lena vil disse til livs, er sympotmatisk for det prosjekt *Blå* utgjør, der det maternale som det inkluderende og grensesprengende, skal inkluderes og gis gyldighet i det sosio-symbolske. Hun søker det maternale som en del av sin egen identitetsreise, og dette er kanskje noe hun er mer hjemme i. Hennes kjønn er derfor avgjørende for opprøret og for de symbolske handlingenes betydning. Arbeiderklassen betegner hennes status som kvinne, men muliggjør også hennes språkliggjøring av en fri og gjensidig seksualitet.

Under opprøret brenner det i kaminen. Noen har sørget for varme. Ilden vitner om en urørt livskraft som harmoniserer forholdene forbi det symbolskes svik. De mellommenneskelige relasjonene representerer håp, og bærer i seg varme og omtanke.

Konklusjon

Opprøret og den rituelle handlingens endelighet markerer en overgang for Lena. Etter opprøret har hun ikke lenger et konkret politisk mål eller en konkret motstander. Som Kristeva hevdet at det ikke finnes en tid eller en tale hvor faderen (the Father) ikke er tilstede, er kvinnens funksjon prisgitt en identifikasjon med det symbolske. Der hun bryter dette, slik som Lena gjør ved det symbolske opprøret mot Franco, beskriver Kristeva situasjonen som følger:

[...] as soon as she shows any sign of that which, in herself, escapes such identification and acts differently, resembling the dream of the maternal body, she evolves into this 'truth' in question [kvinnen som det underbevisstes sannhet (s. 153).] It is thus that female specificity defines itself in patrilinear society: woman is a specialist in the unconscious, a witch, a baccanian, taking her *jouissance* in an anti-Apollonian, Dionysian orgy. (2002, s. 154)

Lenas *jouissance* knyttes i *Gul* til det erotiske og utsettes for prøvelser representert ved askesen. I *Blå* får hun etter hvert bevege seg mot *levd erfaring* heller enn innsamlede data fra offentligheten. I den humanistiske arbeidsmetoden gjør også hennes kropp nye, selvstendige erfaringer som verken er knyttet til slanking eller seksualitet, men til natur. Det poengteres for eksempel at hun har sovet ekstra godt på landet. I synet av tjernet uttrykker hun en umiddelbar glede. Hun opplever kulde etter badet, varme der hun dekker seg med en solhatt, søvnløshet, skabbens kløe og lever seg inn i andre menneskers situasjoner. Hennes provokative

holdninger møter også en helt annen motstand hos pinsevennen hun møter. Han lytter og forsøker ettertenksomt å forklare (B17). Her får Lena anledning til å samtale med sine intervjuobjekter, og ingen av dem vil henne til livs. Det symbolske opprøret leder således til at hun også er fri fra Sjömans ilagte provokasjon av samfunnet og kan etablere en gjensidighet i dialogene.

Da Lena til slutt møter moren, forenes filmenes fiksjonslag. Det er som skuespilleren trer ut av Sjömans regi og inn i en selvbestemt virkelighet, eller hun trer inn i fiksjonen ved at rammefortellingen vendes inn i fiksjonen. Scenen kan tjene som et bilde på transaksjonen fra den symbolske orden til dennes underbevisste sannhet, og at det maternale forenes med det patriarkalske. Overgangen er lett, naturlig, enkel, gledesfylt. Det langvarige prosjektets avslutning er fri fra dramatikk eller psykologiserende sannheter. Lenas møte med moren hun i *Gul* kalte for en ”satmara”, er selvfølgelig. På den måten får filmene frem at det maternale er noe som tilhører og som harmoniserer det sosio-symbolske, eller om man vil, det patriarkalske, og som er en del av dette, dersom det velges.

Veien fra den nedbrutte Lena i Fagerdal, gjennom de voldelige handlingene i drømmen, en imaginær samtale med Martin Luther King, jr., en opphevelse av Lenas kropp som primært et visuelt aspekt, til det symbolske opprøret mot Rune, Franco, og derfor også Sjöman, er analysert i lys av Kristevas definisjon av det symbolskes temporalitet og kvinnens forhold til dette. Med en slik kraftanstrengelse er nå Ødipus-kompleksets andre fase fullbyrdet, og Lena kan begynne en reise der hun møter omgivelsene på en måte som i større grad er hennes egne premisser.

4. Lenas situasjon og det maternales språk

Lena hevder rettigheter i seksuallivet på lik linje med mannen. Karakteren har elskere, og hun forsøker å ikke la seg definere av deres behov. Hun kan derfor sies å ignorere kjønn som sosial determinativ. Samtidig oppdager hun i *Gul* hvordan hun er begrenset både av kjønn og klasse. Lena finner at hun faller igjennom i det sosio-symbolske der Börje påstår at hun er ufullkommen som kvinne og unnlater å være ærlig overfor henne. Filmene stiller spørsmål ved det sosio-symbolskes verdisystem, eller mangel på sådan, og beveger seg ved Lenas aktivitet i *Blå* nærmere svar på dette, der hennes situasjon knyttes nærmere det maternale.

Dette kapittelet har to hovedtemaer. Den første delen konsentrerer seg om den biografiske Nymans situasjon, hennes kropp, det uttrykk hun bærer og den erfaring og språkliggjøring hun bidrar med. Etter en diskusjon om følgene av Lenas bidrag til filmen, flyttes fokus til det maternales rom og funksjon i det sosio-symbolske. Dette knyttes direkte til moderskapet.

Det sosio-symbolskes svik utdypes med de biografiske fakta knyttet til både Lena Nyman og Sonja Lindgrens liv og oppfatninger. Tilknyttet *Nyfiken* står kjønnene som bærere av ulike verdier. Ved motstridende holdninger viser *Blå* et samfunn i en moralsk brytningstid der kvinnens situasjon er fundamentalt nyskapende. I det maternale finnes en ukuelig og inkluderende livskraft. Dette håpet presenteres blant annet gjennom Sonjas og Lenas sanger.

Det maternale belyses ut fra en teoretisk tilnærming til moderskapet som stedet der kjønnsforskjell kan defineres på nytt, og fremheves som en del av det sosio-symbolske og som det som beveger mennesket. Her lever et kjærlig språk. I filmene er begge kjønn bærere av det maternale og begge kjønn lider under stereotype påtrykk, men i det teoretiske apparatet faller det feminine ut i en lite attraktiv posisjon. Et slikt verdihierarki fraskrives implisitt i analysene av filmens etikk. Ulike teoretiske perspektiver knyttet til dette oppsummeres og kommenteres kort.

En annerledes filmstjerne

Cecilia Mörner plasserer i *Vissa Visioner Nyfiken* som sentral blant en ny tendens i svensk film omkring 1970. Den nye generasjonen filmskapere som Vilgot Sjöman og Stefan Jarl bryter med den estetikk Sverige var internasjonalt kjent for gjennom Ingmar Bergman og skjønnheter som Anita Ekberg, Greta Garbo og Ingrid Bergman. Isteden presenterer de Sverige i en rå estetikk med et samfunnskritisk perspektiv. Estetikken speiler den radikale

tematikken: ”Vad det i fallet med de svenska samhällskritiska fiktionsfilmerna handlar om är en vilja att med de stilistiska medel som står till buds komma den historiska verkligheten så nära som möjligt för att därmed kunne kritisera den” (Mörner 2000 (a), s. 19). Her hører ikke den typiske filmstjernen hjemme. Da Sjöman under opptaksprøvene til *491* (1964) tenker om Lena: ”Jävla, om det är min tur att hitta en ny Andersson!” (1967, s. 6), betyr det derfor ikke at Lena bærer uttrykk som gjør henne til en filmstjerne. Kroppen hennes gir heller konnotasjoner til en samfunnskritisk realisme.

Isenesetelsen av Lena som en realistisk karakter knyttes til en klasseproblematikk der hennes økonomiske situasjon også leder til etiske problemstillinger. Denne tematikken belegges også Börjes kropp med. I kontrast til Lenas lakoniske tone, er han i *Blå* frustrert over den prostitusjon han ser overalt. Lenas kropp er likevel mer bundet til arbeiderklasseposisjonen enn Börjes. Ved siden av å være et tema i filmene knyttet til Madeleine-karakteren og kampen om å være Börjes spesielle eller generelle utvalgte, møter kroppen hennes en kritikk som ikke er knyttet til hvordan hun presenteres, men den nakne kroppens karakteristika. Det er ikke bare karakterens iscenesettelse, men også hennes figur som rangeres i et estetisk hierarki.

Om Börje skal være med i *Blå* eller ikke, er et tilbakevendende diskusjonstema både mellom ham og Lena og ham og regissøren: ”Vi snackade om dina och mina scener i natt,” sier Lena da Börje erklærer at han ikke har lyst til å være med i filmen. ”I natt,” svarer Börje. ”I hans säng då?” ”Jag bor hos honom.” ”Du kan ju flytta.” ”Det kostar at skaffa en lägenhet” (B16). Börje er i Sjömans film oppgitt og uten midler, men for en scene siden har betrakteren nettopp hørt ham fortelle regissøren om et storstilt oppdrag i en amerikansk oppsetning med lek, penger og moro. Snart faller Börje ubekymret i hendene på hylende jenter og Lena leser om hans og Maries suksess i et ukeblad (B23), en informasjon som snikes omkring i troppe bak den samfunnsengasjerte Sjömans rygg (B22). Lenas kropp er på sin side fullstendig bundet til regissørens prosjekt. Både i rammefortellingen, fiksjonsfortellingen og i biografien tilkjennegitt i filmdagboken, favnes Lena av arbeiderklassen. Filmstjernen Lena er således arbeiderklassejenta som iscenesetter og spiller frem en slik tilværelse. For Börjes kropp blir klasseproblematikken en rolle som legges til hans kropp, men som ikke tilhører hans historie, og hvor hans kropp heller ikke rangeres som lav på en estetisk skala av kritikerne.

I *Blå* uttrykker Börje en frustrasjon som viser at klasseproblematikken er ny for ham. Han har nettopp fått syn på samfunnet som et utbyttesystem der enkelte mennesker kan kjøpe andre kroppers tjenester. For Lena er dette en del av hennes historie og situasjon gitt av den overbærende tonen i filmen og karakterens bakteppe. Samtidig er hennes ro velforankret. Den

erotikk belagt med kommersielle merker som de to nettopp har utvekslet, er fullstendig fraværende i dialogen som følger etter at Börjes datter har ropt og vegguret slått. Det sosio-symbolskes produktivitet er flyktig. Tilbake står kroppens situasjon og hvordan den er situert. Det er en tematikk som omfatter reproduksjonen: "[...] survival of the species, life and death, the body, sex and symbol" (Kristeva 2002, s. 189). I denne situasjonen forankres Börjes og Lenas kropp der filmen åpner for grunnleggende erfaringer. Det symbolske har mistet sin forførende gyldighet.

En kropp som erfarer

Filmtekstens symbolske pålegg forlates i dialogen mellom Lena og Börje der den har blitt kommersiell og utspilt sin rolle i den siste erotiske scenen. Börjes oppgitthet og avvisning av Sjömans prosjekt er således en avvisning av hans egen rolle som sentral og en avvisning av den kulturen som patriarkatet har ledet frem. Scenen er den endelige overgangen mot Lenas mer autentiske situasjon og filmens maternale rom. Stadig mer befriende og naturlig språkliggjøres det maternale der hun nå reiser vestover i landet. Kroppens *jouissance* får uttrykkes som den gudegitte og ikke den supplementære, der den ikke lenger utelukkende er erotisk. Aksepten av en supplementær *jouissance* innebærer også aksepten av at forholdet til språket gis av fallos. At filmen tematiserer *jouissance* som ikke knyttet til det erotiske, frigjør erfaringen fra det kjønnsbestemte kvinnelige til det felles grunnleggende, erfaringsbestemte for alle mennesker. Å bade i et kaldt vann, få myggstikk, samtale, dele stillhet, er glede og nærhet uavhengig av kjønn og erotikk. Filmen er her nær en grunntanke, en eksistensialisme.

Blå åpner således for et språk forankret i kroppens erfaringer. Da Lena forlater Stockholm, reiser hun ut i en tilværelse der hun selv mister grepet om tid og sted. Hun forteller i voice-over: "Jag flöt runt i tumma luften. Precis va som helst kunde hända" (B18). Den mentale reisen og udefinerte situasjonen avrundes der hun plukkes opp av et par ti-tyve år eldre enn henne. Her er språket det semiotiske. Lena peker hvor hun skal. Paret vinker, smiler, det er ingen verbal dialog. Bildet er det fortellende, bare hunden som bjeffer bryter det innadvendte.

Toril Moi sammenfatter Sartres og Merleau-Pontys situasjonsbegrep ved å fremheve at deres begrep "gjør det mulig å unngå å splitte levd erfaring opp i den tradisjonelle subjekt/objektinndelingen" (2005, s. 98). I *Nyfiken* er det mulig å omtale kroppene som objekter for et blikk, bakgrunn for et scenario, personifisering av en tendens, men den overfladiske beskrivelsen er aldri hele sannheten. Ved at filmene beveger seg bakenfor lerretets fremstilling ved å insistere på at det ikke handler om representasjon og skuespill, men

lek og erfaring, har de et språk hvis objektsbegrep og posisjonsbegrep blir ufullstendige rammer. "Kroppen bærer altså ikke sin mening på overflaten" skriver Moi (ibid.). Dette gjelder også *Nyfikens* kropper.

I den første erotiske scenens etterspill ligger Lena på sengen og intervjuer Börje. Kroppen er naken og utilslørt. Dette påkaller en "känsla av närhet till hennes upplevelser av samtiden," skriver Mörner. "Det faktum att avvikelserna från ett samtida kroppsideal varken döljs eller förskönas drar uppmärksamheten bortom kroppen i egenskap av sexuell objekt och till det medvetande som där ryms" (2000 (b), s. 199). For en fokusering på kroppens former formidles dennes erfaring der den hviler naturlig og lite forestilt. Her åpnes det for den sentrale eksistensielle erfaring som knyttes til kroppen og som blir vesentlig for de prosjekter filmen skisserer omkring Lenas karakter. "Kroppen er en situasjon," skriver Toril Moi og siterer Simone de Beauvoir: "Kroppen er ikke en ting, men en situasjon. Den er vårt grep om verden og en skisse av våre prosjekter" (2005, s. 91).

Ved at Nymans kropp unngår å bli overfladisk gjengitt, blir kroppen et levende sentrum, tross at regissørens blick mot henne og det sentrum kroppen utgjør ofte er et sted for forskning og iakttakelse. Naturen som et forskningsobjekt kritiseres i inkluderingen av kameraet som fremstilles som det begrensede øyet, hvor filmarbeidet i seg selv blir en instans som søker å dominere det levende. Denne refleksiviteten fungerer også overfor iscenesettelsen av Lena som unngår å innesluttet i rollen som forskningsobjekt der hun er på retrett i Fagerdal. At det forskende blikket er kunstig illustreres der Lenas blick forbindes med kameraets. Hun får ikke klarhet i illustrasjonene av yogaens posisjoner. Peter Wester blir umiddelbart hissig på assistenten som ikke har sørget for skarpstilling av kameralinsen (G26) og Nyman blir filmsentrumets dukke.

Filmene er derfor på linje med Moi der hun støtter seg til Merlau-Ponty i avvisningen av en slik måte å betrakte verden på: "Ved å gjøre verden om til et objekt, undertrykker det 'objektive' perspektivet det faktum at menneskelig bevissthet er en del av hver eneste menneskelige erfaring" (2005, s. 97). Nettopp derfor blir det så påtagelig når de samtidige kritikere av filmen for det første i det hele tatt anmelder kroppen hennes, men også betegner den som "själlösa, litet dumma kropp" (Expressen 26.03.68). Filmens evne til å etablere en bevissthet i den kroppen som danner filmens sentrale område, og slik bryte med formative, objektiverende, overfladiske fremstillinger av kvinnen, mottas med andre ord, men bevisstheten kvinnekroppen har, oppfattes å være mindre begavet.

Der *Nyfiken* bryter forventningene til idealfremstillinger, søkes dette opprettholdt av enkelte mannlige kritikere. Det viser til de elementer Mulvey via psykoanalysen påpeker som

en drivkraft, men den nye realismetrenden i svensk film, skapt av menn, viser også at dette er samfunnets kjønnsperformative³⁸ stemme.

En film uten stereotyper?

Filmene får frem en erfaring av å være en ung kvinne uten at kjønn polariseres. *Nyfiken* inkluderer kvinnens rolle som en del av sin motstand mot det etablerte. Lena er motstandens hovedagent. Mot Sjömans instruksjoner er hun skapende. I det politiske arbeidet fremstår hun som den handlende og ledende, som demonstrant, intervjuer, leder for Nymans institutt. Som vist i kapittel én, understrekes hennes selvdrevenhet ved at hun sykler de ulike reisene. Lenas kropp i og utenfor fiksjonsuniverset knyttes gjennomgående til en motstand mot ytre kontroll og definisjon, det være seg idealer eller kroppen som redskap for en autonomi. Hennes feminitet fyller ikke stereotype krav.

E. Ann Kaplan skisserer i sin artikkel "Is the Gaze Male?" (1983) en seksualitet som er sosialisert inn i kjønnsbestemte kategorier av dominans og underkastelse. Polaritetssystemet der enten mannen eller kvinnen må underkaste seg den andre, eksisterer for å skape ballanse (2000, s. 127-8). Filmene er friere og mer nyskapende enn Kaplan er i sin skisse. Der beskrivelsene ikke fungerer, danner verket en kritikk av en slik form for systematisering. Filmene stiller på denne måten spørsmål ved kategoriseringene som Kaplan etterlyser et brudd med. Dette gjør *Nyfiken* uten å være et feministisk prosjekt. Kategoriene subjekt og objekt viser seg også lite fruktbare i forhold til å beskrive filmenes scener og karakterer, og tidvis er kategoriene fullstendig fraværende. Her dreier det seg heller om å forstå mennesket, både mannen og kvinnen, og de situasjoner og dialoger som skjer dem imellom. Kjønn er en del av grunnlaget for enkeltmenneskets situasjon, men kategoriens stereotype konnotasjoner og psykoanalysens øvrige dualistiske system er oftest brutt. Også gjennom filmkritikken gir filmene et klart bilde av hvordan den symbolske orden er nedfelt i menneskets mentalitet og i stor grad strukturerer menneskets forståelseshorisont. Der Åberg påpeker at filmen leker med dualistiske kategorier som passiv – aktiv (2001, s. 206), viser det at tross at filmspråket motsetter seg en slik kategorisering, eksisterer fremdeles et ønske om å kunne plassere språket innenfor et slikt system.

På denne måten bryter *Nyfiken* med stereotypier, spesielt knyttet til kvinnen som erotisk objekt, men de benytter dem også til å skape sitt meningsbærende univers. Börje er i

³⁸ Toril Moi skriver at begrepet blir brukt på så ulike måter at det utgjør et teoretisk villniss (2005, s. 84). Betydningen her er ment å være den hun beskriver som generell: "kjønnsperformativitet" betyr at når folk flest holder seg til et sett sosiale normer, garanterer dette at de samme normene blir opprettholdt og forsterket" (ibid., s. 85).

Gul også et offer for sitt eget jag etter en symbolsk status, der han kjøper en hårtørker til Madeleine på salg, lengter etter Lena, men beiler til overklassejenta. Han blir sitt eget offer, da det her er Lena han vil ha. I *Blå* er han kritisk til verdier knyttet til status, men der er hans prioritering av disse flyttet til Börjes karakter i rammefortellingen. Filmene kritiserer de kapitalistiske verdier som meningsløse, også der Madeleine og Lena blir sammenlignbare av stil, kroppslige uttrykk og holdning til mannen eller regissøren og kamera. Dette leder som nevnt ikke til refleksjon over samfunnet og det eventuelt økonomiske systemets verdier, men heller til at Lenas kropp kritiseres i samtiden. Börjes karakter får heller ikke bli for snill (Sjöman 1967, s. 130). Der hans rolle skal være bærer av en maskulinitet, danner dette den andre siden av bakgrunnen for krangelen i Fagerdals dramatik. Et fokus på det fysiske fremfor det mentale blir iscenesatt som fruktbart for å få forholdet til å fungere, der han gir Lena beskjed om å slanke seg. ”Banta istället! Sätt upp massa tabeller på väggerna” (G30). At hun skal innta en ufarlig posisjon utenfor det kritisk samfunnsreflekterte, blir en del av den aggressivitet som skal gi Börjes karakter maskulinitet, og filmen beveger seg straks mot klisjeene. Toril Moi hevder at Beauvoirs ”*Det annet kjønn* viser at *enhver* generell teori om kjønn eller ”kvinnelighet”, enten denne antas å være naturgitt eller kulturskapt, fører til et objektivt og klisjépreget kvinnebilde” (2005, s. 25). Utsagnet får gyldighet også for generelle teorier om mannen. Börjes karakter unngår å ”bli *för* teddybjörns-aktig” (ibid.). Isteden blir han karakteren som ofrer Lena for stereotype krav. De er begge plassert i en felle der Börjes karakter skal styrkes og Lenas selvstendighet avvikles. Ved at filmen modellerer Börje etter en stereotyp modell, slik at han fremstår som en helt eller som attraktiv, aksepteres dette fremfor Lenas spåkliggjøring av en problematisk kultur. Av fanposten går det frem at enkelte av publikum opplever at Lena blir straffet som fortjent, men ikke Vilgot (B6). Med Mulveys skisse av de filmatiske lovene, tjener derfor stereotypen Börje til å kaste skygge over Lenas stemme.

Erotikkens objektivitet

De erotiske scenene handler alltid om andre grensesprengende områder enn lystens. De gis samfunnskritiske perspektiver knyttet til religion i *Gul* og til kapitalistisk nytelse og produksjon i *Blå*. Lena og Börje utforsker omgivelsene så vel som hverandre. Begge filmene avrunder det erotiske med pragmatiske scener der Börjes og Lenas kropp skal renses for skabb med skabbfjerningsmiddel på St. Görans Sykehus. Den potensielt ydmykende situasjonen fremstilles liketil i *Gul*, ved at dette tilhører de som jobber der sin vante arbeidsdag, mens det i *Blå* er et ubehaglig pålegg under strenge instruksjoner. I *Gul* vaskes Lena

og Börjes kropp er rene. Sykepleierne forklarer hva de to skal gjøre og samtaler gemyttlig seg i mellom. Bevegelsene og uttalelsene er nøkterne og saklige. Med det dokumentariske filmspråket fører det til at kroppene rett og slett blir kropp istedenfor seksuelle objekter. Kameraets intimfokusering blir ikke erotisk ved den kontante penslingen av huden. Kroppen som et sted for erfaring danner det sentrale temaet. Som Mörner skriver: "But what, in terms of visualization, is focused on is not the sexual aspects of lips, buttocks and genitals, but the bodies as visual aspects of human experiences at large" (2000 (a), s. 60). Det seksualiserende hviler hos enkelte i troppens blikk mot dem, slik at blikkets uttrykk fremstår som det erotisk ladede. Sjöman koser med en dame og smiler fornøyd over situasjonen han har satt Börje i. Kameramennene arbeider med skarphet og lys og en av dem ser lengselsfullt bort på Börje. Han blir her det erotiske objektet, gjenstand for både sadistisk og lengselsfull nytelse. Lydmannen har tatt øreklokkene av og orker ikke lytte til "gni det inn i ljumskarna". Trubaduren klimprer på gitaren og synger "Ja frihet är svårt lilla Lena, frihet är svårt lilla du. Det klia och sög mellan bena och därrför så står du här nu" (G38). Börjes og Lenas underlegne situasjon lettes til det humoristiske av troppens avslappede tilstedeværelse og mellommenneskelige reaksjoner.³⁹

Lenas erfaring

Kvinnens situasjon er den sentrale i *Nyfiken* og knyttes direkte til samtiden gjennom Lenas erfaringer: "'Vilgot vill alla ska komma med förslag. Vilgot vill bl.a. att jag ska skriva ner alla möjliga episoder som hänt mig ó skicka till honom. Alt möjligt som jag redan har berättat ó mer jag kan hitta i mina dagböcker'" (Sjöman 1967, s. 24). Dette er Lena den eneste som oppfordres til. Etter hvert noterer Sjöman:

I praktiken lämpar jag ju över ansvaret på Lena: *hon* får säga ifrån när vi går för långt. Objektiva gränser tror jag ju inte på. Jag sätter gränserna där skådespelaren själv drar dem. [...] Jag dikterar på min bandspelare, att jag beundrar den där jävla tjejen. Så ofta hon är barnslig och go. Och så har hon en sån jävla tåga. Inte en sekund att hon backar ur! Hon *ska* igenom alla sina hinder.

Det är moral i det där, dikterar jag. Hennes moral. (Ibid., s. 110-1)

³⁹ I *Blå* er det derimot hverdagen med troppens samtaler og det ventende familielivet som letter stemningen fra den ubehagelige situasjonen på sykehuset og iscenesetter fiksjonen som det tyngende universet skuespillerne nå får forlate. Her er det Börjes moralske samvittighet og Lenas kropp som er gjenstand for undersøkelse. Både kropp og sjel blir objekter som kan vurderes ut fra en gitt standard eller prosedyre – skal Börje fortelle til Marie at han har skabb, selv om de ikke er gift?

Likevel er det ikke entydig at hun får en reell mulighet til å sette grenser. Lenas kropp på lerretet er situert annerledes enn i den frihet hun og troppen opererer innenfor. Som for intervjuobjektene på Arlanda arter situasjonen på lerretet seg ulikt den kroppslige og romlige erfaringen. Den biografiske Lena tar i Sandrews kjørerom sterkt til orde for en formativ selvkritikk i synet av seg selv. Sjöman distraherer henne fra forskrekkelsen og prøver med faderlig kjærlighet å oppmuntre henne:

– Vad är det, Lena?!

Mer behövs inte: hon börjar storlipa.

Några passerande tittar diskret bort:

Myren är en chock för henne: Hon ser för läskig ut bredvid Sonja. Tjock, ovålig, fet. Sonja har en riktig kvinnlig midja t.ex., det har inte hon, Lena; o.s.v. Hennes förtvivlan är så stor att min rädsla kilar fram som en ödla: 'Då måste jag klippa bort alltihop?! Jag kan inte gå fram över lik heller.'

Jag letar efter något att trösta Lena med. Gryningsbilderna på Birger Jarlsgatan... där är nakenheten så läskigt vacker! Herregud, hon har ju inte ens sett de bilderna! Upp till Wiveka i klipprummet. Men ingenting hjälper. Lena kan varken skratta åt sig själv eller Börje. Det enda roliga är när jag kör filmen med farsens dubbla hastighet och Kalle-Anka-snatter i replikerna – då skrattar hon, mellan tårarna, och ber mig köra så där en gång till. (s. 109)

Det er ingen vei tilbake for Lena. Hun sier ja, lar seg forlede istedenfor å holde på protesten, har tillit til regissøren og er skuespilleren heller enn medskaperen av verket, tross at karakterens rolle ikke er definert.

Under arbeidsprosessen tar hun til orde for andre (1967, s. 44), men blir på egne vegne bare sur. De skal spille inn den småpludrende samtalen mellom Lena og Börje i gresset utenfor huset i Fagerdal:

I en paus går jag på henne:

– Du får vara hur sur du vill privat, men inte i spelet. [...] Lena tror inte att henne humör ska färga av sig på spelet. Jag tror det. [...] Lenas surhet gör mig tjurig tillbaka.

Börje däremot är jämn och lugn.

– Skulle du vilja ta några stillbilder, Peter?

– Stillbilder?! På det här?! muttrar Lena. Med ett underförstått: Ut i skyltlådorna och i tidningarna! Med *det här*?!

Första och enda gången som Lena velat bromsa något. (s. 131)

Etterpå er hun bekymret, både fordi hun etter Sjöman 491 ble ”491:an Nyman” (s. 132) og nå i enda større grad vil forbindes med provoserende filmer og seksualitet. Det avgjørende er bevegelsesfriheten, som filmene innskrenker: ”– Jag kan gå på Kul i Backen *en* sommar till. Sen kommer den här filmen ut och jag kan aldrig mer gå dit.” Sjöman svarer både sint og rørt: ”– Du är som en unge. Tjurig och på tvären.” Lena tar seg så siden i det: ”När du sa det där om ’tjurig unge’ begrep jag hur jag verkade utåt, på dom andra” (ibid.). Argumentene er ladet med følelser som bekymring og redsel, men hun blir ikke tatt alvorlig. I scenen bryter filmen den avgjørende grensen, og seansen blir et tilbakevendende tema i rettssakene i USA der spørsmålet om det var oral-genital aktivitet i filmen, var et av de sentrale punktene (De Grazia, s. 299).⁴⁰

Der prosjektet bygger på hennes erfaring, er det ikke tale om bare å leve ut egne sperrer, slik Sjöman skisserer som hennes moral, men å skape en forandring av hennes egen og med det andre jenters situasjon. Istedenfor å takke nei til Sjömans prosjekt, benytter hun anledningen til å påvirke samfunnet ved å vise frem svakheter i det humanistiske demokratiet. Hun definerer seg selv som å ha en kropp med revolusjonære muligheter på lerretet. Språkliggjøringen av hennes egne erfaringer som ung kvinne uttrykker et ønske om holdningsendring, at for eksempel andre jenter endrer sine egne krav til å oppfylle eksterne idealer, for isteden å bli bærere av den samme frihet som Lena i filmene viser, der hun kler seg naken og har elskere. Lena kan skape forandring og være et forbilde som danner motvekt til stereotype eller mannsdefinerte kroppslige idealer der filmene insisterer på hennes erotikk og tiltrekningskraft. Innsatsen peker på den omkringliggende situasjonen. I samsvar med karakteren ønsker skuespilleren å skape forandring for seg selv der hun også kan styre sitt erotiske liv uten at dette fordømmes. For at dette skal bli mulig, må hun også lykkes med å fremstå som et forbilde, som en modig og selvstendig karakter. Ved at hun takler brasene i filmen, lykkes karakteren med dette. For skuespilleren tegner de sterke bidragene seg som en utlevering. Hun trekker i ettetid grensene for et slikt arbeid.

Karakteren Lena og Vilgot skaper, blir til i en situasjon som på mange måter danner et illusorisk forhold til samfunnet de operer i. Her fikk teamets beskyttende atmosfære skape en

⁴⁰ For den datidige betrakter er kroppen på lerretet nettopp ”491:an Nyman”, den prostituerte Steva som i løpet av filmen blant annet voldtas av en hund. Denne historiske dimensjonen er verbalisert i *Guls* opptakt. Når denne kroppen nå i stor grad er avkledd og i tillegg iscenesatt som skuespilleren som ber regissøren om å få være promiskuøs, blir Lenas kropp et sted for tyngende erfaringer der den søker å bryte med etablerte normer og en rådende samtidsmoral.

idealverden der endring er mulig og finner sted, men hvor samfunnet filmene søker å iscenesette, ikke nødvendigvis er et modent samfunn.

Den erfaring Lenas kropp blir bærer av innebærer således en ofring. Slik blir hun en karakter som utvikles for betrakterens øye, men også en karakter hvis erfaring fra filmen på nytt definerer hvem hun er. Betrakteren følger det som Toril Moi fremhever som sentralt hos Simone de Beauvoir:

For Beauvoir definerer kvinnen seg selv gjennom den måten hun lever sin kroppsliggjorte situasjon i verden på, eller med andre ord: Kvinnen definerer seg selv gjennom det hun gjør med det verden gjør med henne. Denne prosessen er åpen og pågår så lenge vi lever. (Moi 2005, s. 107)

Lena Nyman er en figur som blir til, men også en historisk karakter. Følgene av erfaringene fra filmen blir en del av karakterens historie. Den kan oppleves som enten heroisk eller tragisk, Lena kan oppfattes som heltinne eller offer, men konsekvensene Lena tar av sin medvirkning i filmene, blir en del av den historie som tilhører karakteren og sluttes til denne.

Kroppen som situasjon

Lenas kropp er altså først og fremst en kropp som erfarer. Dette knyttes på lerretet spesielt til kroppens visualitet. ”Kroppen er en situasjon,” skriver Toril Moi, ”men den er en fundamental situasjon fordi den er grunnlaget for min erfaring av meg selv og av verden. Den er en situasjon som alltid er en del av min levde erfaring [...]” (Moi 2005, s. 95). Situasjon knyttes her til kroppen med dens prosjekter: ”Å hevde at kroppen *er* en situasjon, er altså ikke det samme som å si at den er plassert *i* en situasjon. Kroppen både er en situasjon *og* befinner seg i en rekke andre situasjoner. [...] Situasjonen er en syntese av faktiske forhold [*facticité*] og frihet” (s. 98-9). Moi illustrer dette med et eksempel:

Hvis ditt prosjekt er å klatre og mitt prosjekt er å nyte utsikten, så vil én og samme klippe framstå for deg som lett eller vanskelig å bestige, mens den for meg vil være storslått eller ubetydelig. Selv om vi er konfrontert med den samme klippen, er vår situasjon forskjellig fordi vi har forskjellige prosjekter. Vi er alltid i en situasjon, men situasjonen er alltid en del av oss. (s. 99)

Friheten og de valg mennesket tar, blir avgjørende for hvordan situasjonen oppleves og hva slags situasjon kroppen er. For Lena – som er underlagt regissørens regi, som ikke ser seg selv

gjennom kameralinsen, men spiller ut sin rolle foran kamera der hun bryter med egen sjenanse, uerfaren foretar intervjuer, stiller politiske spørsmål uten å være spesielt kunnskapsrik eller oppriktig interessert i dette og ganske snart bryter ned sin egen fysiske beskyttelse ved å tilkjenne et skjørt selvilde – er prosjektet et ganske annet enn for Sjöman som vil lage en film med liv og ungdom i, samtidig som den skal være politisk radikal og samfunnskritisk. Lenas situasjon er situert i rammer gitt henne utenfra. Friheten er i det vesentlige i Sjömans ønsker og behov.

I følge Beauvoir er vår frihet ikke absolutt, men situert. Andre situasjoner og vår levde erfaring vil påvirke våre prosjekter, som i sin tur vil forme måten vi erfarer kroppen på. På denne måten vil hver kvinnes erfaring med sin egen kropp være uløselig forbundet med hennes prosjekter i verden. (ibid.)

Lenas situasjon er uløselig bundet til Sjömans prosjekt med henne. Han kontrollerer hennes kropp, men det er Lenas beherskelse som til sist setter grensene, slik som prosjektet omkring fasten illustrerer. Hun er medskaper av verket, men tar ikke de endelige avgjørelsene og har ingen funksjon i ferdigstillingen av verket.

Lenas språkliggjøring

Sjöman benytter det dokumentariske, spesielt ved Lenas biografi, til å la fiksjonen være deltager i en samfunnskritisk debatt der seksualiteten blir politisk og ikke bare truende for sedelighetslovgivningen. Skuespilleren velger å la sin livserfaring og situasjon danne grunnlaget for en karakter som bryter med etablerte normer og forestillinger om kvinnelighet. Hun trosser egen sjenantheit og lar negative forestillinger om seg selv bli en del av en offentlighet og uttrykk for en samfunnskritikk, vitende om at hun ikke er alene om å være i en situasjon der hun føler seg begrenset og utilstrekkelig fordi hennes kvinnekropp er grunnlaget for at samfunnet kan definere henne inn i en slik situasjon. Den tabubelagte nakenheten er slik et opprør mot den moderne kulturens fokus på kroppens ytre aspekter. Filmene er derfor nær en grunntanke, en naturlighet.

Dette innebærer også at Lenas nakenhet, hennes situasjon, ikke svarer til forventningene knyttet til kropp på lerretet. Kroppen i seg selv og ikke den mening den produserer, blir det sentrale i en kritikk som benytter negative, overfladiske karakteristikk om nakenhetens funksjon. Kvinnekroppen som meningsproduserende ut over å markere skjønnhet, oppfattes som sagt av mennene som underlegen, ”litet dum” (*Expressen* 26.03.68).

For å vende tilbake til Mörner, som påpekte at Lena i *Gul* tilkjennega et lavt selvbilde som var en språkliggjøring av hennes situasjon i samfunnet, uavhengig av kjønn, peker kritikken etter *Blå* mot en rangering av kroppen etter ytre karakteristikk. Kritikken opererer her med en klassifisering av kroppers utseende, og Lenas lave selvbilde opprettholdes. En tilsvarende rangering ville være mulig overfor de andre skuespillerne i *Nyfiken*, men finner utelukkende sted knyttet til Börje som et argument for at Lena skulle være penere. Det er derfor vanskelig å ignorere at Lenas kjønn til sist blir avgjørende for hvordan bildet av henne mottas, men da dette igjen peker på hennes arbeiderklassebakgrunn som utgangspunktet for nakenheten, blir dette sammenvevede elementer.

Lena er meningsskapende utover å ha en visuell funksjon og kritiseres som lite smart der hun ikke følger det symbolskes premisser. Den tradisjonelle kvinnefremstillingen utgjør kritikkens bakteppe, der de er vant med, og således forventer, idealkropper. Lena karakteriseres som ufullkommen i sin rolle som kvinne. Istedenfor først å være menneske, defineres hun altså som primært kjønn. Hun har ingen ”intelligent” funksjon, da den mannlige betrakter verken forsynes med en maskulin helt de i *Blå* kan identifisere seg med og som forsikrer deres blikk, og hvor Lena heller ikke bekrefter samfunnets idealer. Dette reiser spørsmål om filmspråkets funksjon. I lys av kritikken blir ikke kroppene levende, men tegn der kjønn ikke bare avgjør forskjell, men også rangeres, og hvor menneskelighet faller i bakgrunnen for tegnets indikering.

Da Artur Lundkvist hevder at en avkledd kropp på lerretet må være attraktiv, skriver Lena: ”jag håller inte med dej. Det är derfor jag har gjort sexscenerna” (*Expressen* 26.03.68). Men kan hun ikke være med i filmen uten å ha en idealkropp og uten at hensikten er at kroppen skal provosere? *Nyfikens* nakenhet er da ofte vakker, og i sin naturlighet er den befriende. Kritikerne vil behages og forføres, og for dette behøver deres blikk en forsikring der fordommene knytter seg til et tradisjonelt filmspråk. Lenas språkliggjøring og provokasjoner innebærer likevel ikke et fravær av skjønnhet.

Etter *Gul* kritiseres ikke Lenas kropp direkte slik som etter *Blå*. I *Gul* fungerer hun i forhold til Börje, men hvor denne funksjonen er *jouissance*, stemples hun som hore. Oppsummert fungerer kvinnekroppen på lerretet som et begjærsobjekt i samspill med en mann som begjærer henne, men som mindre begavet om hun forlater en slik dynamikk.

Den såkalte fanposten viser også at publikum ikke oppfatter Lena Nyman på lerretet som en karakter. Hun er blitt den historiske Lena Nyman som erfarer i den samtiden hun lever i, og hvor lerretet blir en formidler av disse erfaringene. Dette styrker den samfunnskritikk filmene fremsetter, og gir Lenas stemme gyldighet innenfor den struktur filmene presenteres i.

Som nevnt i kapittel én, lar Lena Börje rette en formativ kritikk mot hennes kropp som synliggjør en problematikk hun vil løse opp. Filmdagboken fremhever at det er skuespilleren som her gråter, og kritikken blir en situasjon som tilhører samfunnet de iscenesetter. Der meningen Lena skaper ikke mottas, men isteden på nytt bekreftes, blir resultatet nokså tragisk. Har ikke den symbolske orden evnen til empati? Lenas språkliggjøring av en problematisk kultur, oppfattes ikke – i allmennheten er den udebattert. Hennes stemme befinner seg i et samfunn som ikke lytter. En av de samtidige kritikerne etterlyser jo til og med en vakrere motspiller til Börje. Om en slik overfladisk kultur skriver Vivian Sobchack: "We have been fixated on the appearance and objectivity of the visible – and, as a consequence, both images and bodies have lost their other dimensions and values" (2004, s. 181). De andre verdiene og dimensjonene er Lena som fundament for filmen, som filmens drivkraft og som den det meste av handlingen utgår fra.

Lenas karakter blir stående i en mellomposisjon. Hun er en historisk karakter, men også et subjekt som kulturen ønsker å etablere som maktesløs eller stemmesløs, som et subjekt uten rettigheter, tilsvarende en hore. Lena blir et mulig *abject*, Kristevas term for det som verken er subjekt eller objekt, som søkes utstøtt av kulturen, og som i alle kulturer har konnotasjoner til det feminine: "[...] the abject is also the non-objectality of the archaic mother, the locus of need, of attraction and repulsion, from which an object of forbidden desire arises" (2002, s. 317). En drastisk endring av Lenas situasjon til det bedre ville innebære en drastisk endring av en kultur der hennes situasjon ved første øyekast ikke tjener patriarkatet. Hun forstyrrer forhold som for dem avtegner seg som balanserte. Abjektet kan ønskes utslettet av samfunnet og fungere selvutslettende ved at historiens grunnleggende forhold endres. Dette blir det revolusjonæres sannhet, der sterke krefter mobiliseres for å forandre en situasjon. Dette er også religionens grunnleggende språk.

Lena handler i tro på at hun kan skape positiv forandring for samfunnet. Tillitsbruddet inntrer mellom henne og den tid hun lever i, der kritikken isteden rettes mot henne. Hennes situasjon endres ikke ved at samfunnets kjønnsperformative krefter etter *Gul* går til angrep på hennes *jouissance*, hennes seksuelle forhold til Börje. Etter *Blå* angripes kroppen hennes som dum – hun uttrykker *jouissance* idet hun gledesfylt tar splitthopp ut i tjernet, og kroppens nytelse iscenesettes som kvinnens nytelse for egen del. Fotografiet av henne ble brukt utallige ganger til å understreke at regissøren tjente penger på hennes kropp. Der fotografiet ikke følger filmkameraets bevegelse, som med det har evne til å forføre, men i sin fastlåsthet fungerer som et ikon, blir kvinnens bilde benyttet til å karikere henne. Ikonet blir horen. Det innebærer ikke en utslettelse, men et ønske om manglende deltagelse og rettigheter. Uten i det

hele tatt å gå inn på filmens premisser, vurderes den overfladisk og ut fra en visuell ensartethet. Lenas figur fryses og naturligheten karikeres. Kroppen hennes blir gjenstand for humor fremfor at den bringer betrakteren til de erfaringer av glede og den fortelling som er knyttet til scenen.

Lenas protest ved å svare journalistene, den refleksjon som jobber etter det sosio-symbolskes temporalitet og slik ikke har tid til videre refleksjon, bidrar i den paradoksale strukturen til å opprettholde situasjonen. Hun får ikke fungere som den underbevisste sannhet, den som beveger, genoteksten, men bekrefter isteden definisjonens, eller den symbolske ordens, autoritet, der deres tegn får gyldighet over fiksjonsuniversets flertydige språk. På lerretet blir hun et tegn som forstyrrer en formativ kultur der hun er naken uten å forsikre betrakteren om at hun er et ideal. For de raske kritikerne overskygges bildets helhet. Interpretasjonen av helheten og filmens premisser blir umulig ved fikseringen av Lenas kropp. Her rokker de manipulative schizofrene blikkstrukturene ved sannheten, der blikket forledes til å følge tegnet og ikke se det hele bildet. En slik forførende strategi påpekes i verket, men den brytes ikke. Verkets funksjon, den mening som ligger bak verket og tilkjennegis ved filmdagboken, avstedkommer ikke reaksjoner. Det sosio-symbolskes overfladiskhet frarøver individet empati, en *jouissance* der den gis av en kvinnekarakter mottas ikke som eksistensielle erfaringer. Der det maternale språkliggjøres i en bevegelse som ikke er rettet mot betrakterens begjær, men erfaringen av å være menneske, skaper det uro og etablerer kontrollbehov blant patriarkatets høyrøstede.

Ved verkets struktur fremsettes likevel et slikt håp, der Lena møter tegnet for sin opprinnelige historie og slik den evolusjonære linjen i møtet med morsfiguren. Verkets melodier, troppens samarbeid, regissørens refleksjoner, den varmen og gleden som uttrykkes i de mellommenneskelige møtene både i fiksjonsuniverset og i filmenes samfunnsportrett, den positive kritikken, bussreisene og samfunnsstormen som fulgte med forbud og tillatelse, tegner et lite dystert samfunnsportrett. Det er et samfunn mer mottagelig for glede og forlystelse enn det som kan innebære kritikk. Selv om ikke *Blå* fikk et like stort publikum, og en høyesterettsdommer uttalte at det var godt det svenske flagget ikke hadde flere farger, bringer filmen et språk som i større grad baserer seg på det semiotiske, som inkluderer det maternale til lyriske stemninger og viser at det er etterlengtet.

Et rom for det maternale

E. Ann Kaplan knytter gjensidighet mellom menneskene til det maternale og blikkene som utveksles mellom mor og barn: "[...] studies have shown that the gaze is first set in motion in

the mother – child relationship. But this is a *mutual* gazing, rather than the subject – object kind that reduces one of the parties to the place of submission” (2000, s. 135). Blikket som krever underkastelse er fraværende i *Nyfikens* erotikk. Lena avbalanserer Börjes blikk mot hennes kropp i Birger Jarls gaten ved å leke med det. Dette er den eneste scenen som antyder at kvinnekroppen i seg selv er truende for mannen, ved å henvise til et ereksjonsproblem, og det hevede øyebrynet illustrerer en estetisk anfølelse der det kjemmes (G15).

De mellommenneskelige møtene er i *Nyfiken* ofte uttrykk for gjensidige blikk. Dr. Wikströms sønn tas blidt imot av de gamle som tar ham i hånden da han har kommet opp trappene på aldershjemmet (B20). Börje og Lena møter hverandre som skuespillere i *Blå*. De iakttar hverandre første gang i Sandrews kjørerom med gjensidig nysgjerrighet. Sjömans blikk er rettet mot fiksjonen på lerretet. Vilgot: ”Du ska få en kärleksscenen med Lena sen. En kärleksscenen med konsekvenser.” Börje: ”Va då för sorts konsekvenser?” Vilgot: ”Nä, det vet jag inte än. Det får jag vel hitta på nåt får jag se” (B5). Bak regissørens rygg spilles deres bevissthet frem gjennom blikkene. Betrakteren får identifisere seg med skuespilleren som spiller rollen heller enn karakteren som spilles frem i fiksjonsfortellingen, og den mellommenneskelige relasjonen bakenfor karakteren blir den vesentlige. Derfor unngår også karakteren å bli det overfladisk gjengitte objektet hvorpå betrakteren kan projisere sine idealer og fantasier, og *Blå* blir friere fra stereotypene enn *Gul*.

I den psykoanalytiske tilnærming til kvinnekroppens uttrykk, er kvinnen en mannen må beherske, slik som Laura Mulvey skisserer det: ”[...] in the last resort, it speaks castration and nothing else” (1988, s. 57). At det er det maternale som skal til livs, illustreres der Lenas kropp opphører å være et begjærsobjekt og kritikerne følgelig reagerer på Lenas kropp i seg selv. Dette gjør de altså fordi de føler seg truet, gitt den psykoanalytiske teorien, fordi de eventuelt undertrykker de første gjensidige blikkene de delte med moren. Kaplan skriver: ”The entire construction of woman in patriarchy as a lack could be viewed as emerging from the need to repress mothering and the painful memory traces it has left in the man” (s. 133).

Først symboliserer kvinnen kastrasjon, fryktinngytende for mannen, for deretter å oppdra barnet i det symbolske:

She turns her child into the signifier of her own desire to possess a penis [...]. Either she must gracefully give way to the word, the Name of the Father and the Law, or else struggle to keep her child down with her in the half-light of the imaginary. Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out

his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning. (Mulvey, s. 58)

Kvinnens fruktbarhet fordunkles i en kamp mot en tyrannisk maskulinitet. Lyset synes aldri å slippe fullstendig ned til verken mor eller pikebarn der all betydning konstrueres ut fra et fallossymbol. Her forknippes kvinnen med det imaginæres kaos og er et stemmeløst offer. En slik skisse viser til fulle hvordan makt konstitueres på feil premisser ut fra fallossymbolet.⁴¹ Kjærligheten er sekundær, begjæret og fallos det identitetskonstituerende og språkliggjørende.

Avhandlingen har akseptert Lacans utgangspunkt for å definere en kvinnelig *jouissance*, noe som innebærer en aksept av fallos som det som definerer språk og forskjell. Kjønnenes grunnleggende ulikhet innebærer likevel ikke at samfunnets sosialisering av individet er gitt av det begjær som leder til identitetskonstruksjonen. I "Freud and Love. Treatment and Its Discontents" (1982) skisserer Kristeva kjærlighetens avgjørende rolle i konstruksjonen av jeget. Kjærligheten forbindes med det maternales negativitet, en sterk og livgivende dødsdrift: "Love is a death sentence that causes me to be" (2002, s. 252). *Nyfiken* evner i stor grad å vise hvordan denne gjensidigheten, kjærligheten og mellommenneskelige bevisstheten i form av empati, eksisterer, tidvis i rammefortellingen, tidvis i fiksjonsfortellingen, men den omfatter alle karakterene og begge kjønn.

⁴¹ Ved at fallos både konstituerer kjønnsforskjell og språkforskjell i henhold til Lacan, er den også opphav til de dualistiske kategorier som psykoanalysen benytter seg av, og som Kristeva peker på at stammer fra overgangen fra symbol til tegn og som således er forknippet med den religiøse tradisjonen. Kaja Silverman plasserer de dualistiske kategoriene hos Freud som assosiative: "He associates the male subject with the aggressivity, voyeurism, and sadism, and the female subject with the antithetical but complementary qualities of passivity, exhibitionism, and masochism" (1983, s. 138). Fallos som signifikant tjener først og fremst som et bilde på forskjell. Fallos er altså ikke en konkret størrelse, men imaginær. Dennes referent, mannens penis, vil nødvendigvis ikke alene kunne definere språk og forskjell. Teoretiseringen av fallos tjener som en forståelsesmodell. Her gis det muligheter til å se hvordan samfunnet er strukturert. Det betyr ikke at dette er menneskets kondisjon, eller en del av en lovmessighet. I større grad peker det kanskje på samfunnets formativitet og skaper muligheter for forandring.

Hvordan fallos er blitt benyttet til å etablere et maktthierarki er skremmende. Kristevas semiotikk og den maternale *chora* fungerer som møtepunkt, men hun bryter ikke de dualistiske kategoriene ved dette. De må brytes i det symbollingvistiske språket. Det er en nødvendighet å redusere dennes form for kategorisering. De dikotomiske komplementærstrukturene bidrar i dag til å skape et verdihierarki av egenskaper der det som assosieres med det kvinnelige er den tapende part eller defineres som tjenelig for mannen eller som støtte for den symbolske orden. Kristeva understreker hvordan det feminine er en stadig foranderlig prosess, slik hun her i 1979 advarer mot en valorisering av forskjell: "if the feminine exists, it only exists in the order of signification or signifying process, and it is only in relation to meaning and signification, positioned as their excessive or transgressive other that it exists, speaks, thinks (itself) and writes (itself) for both sexes" (Moi 2002, s. 11). Her understrekes også, slik som i *Nyfiken*, at de etablerte kotymer omkring maskulinitet og femininitet ikke er ideelle verken for mann eller kvinne, men tvangstrøyer for begge kjønn. Stereotypenes krav leder dem ut i lite verdige situasjoner, slik som Lenas trøstespising, Hans seksuelle vold overfor Bim og Runes tafatthet og mulige alkoholisme. Den eksistensialistiske tilnærmingen som ligger hos Moi der hun benytter begrepet situasjon, er derfor sentral i det å kunne se mennesket, også slik det fremstilles på lerretet. Her har avhandlingen forsøkt å bryte med kategoriske tenkemåter og fremheve det språket som fremstår levende, naturlig og sant i filmene.

En nyskaping av det sosio-symbolske

For Kristeva er det vesentlig å teoretisere det maternale slik at det ikke forblir det mystiske og ukjente det i den psykoanalytiske språkforståelsen er utdefinert til, og som dermed blir gjenstand for spekulasjoner. Ved å innlemme unike kvinnelige egenskaper knyttet til moderskap og *jouissance*, er kvinnen hos Kristeva muligheten og håpet for en ny etikk. Hennes etterlysning av en synliggjøring av en fundamental kjønnsforskjell (s. 193) innebærer ikke at kvinner og menn har ulike, særegne egenskaper eller at det finnes et eget språk for kvinnen (s. 200). Mot en slik feminisme er hun i følge Moi en krass kritiker (2002, s. 10). Kristevas kjønnsforskjell må derfor forstås som å bunne i den hypotetiske konstruksjonen gitt av fallossymbolet og hvor unikt kvinnelige erfaringer, fødsel, moderskap, må undersøkes og trekkes inn som produktive i det sosio-symbolske. Samtidig fremhever hun at kvinnene representerer det sosio-symbolskes mulighet: ”– women are writing, and the air is heavy with expectation: What will they write that is new?” (2002, s. 207).

Lena Nyman er medskribent av hva det feminine er og som nevnt mer nyskapende og radikal enn regissøren. Hun definerer umiddelbart en frihet fra patriarkatets normer og moral, samtidig som hun peker på at patriarken hever seg over de gitte reglene i kraft av økonomiske goder. Hennes nyskriving innebærer således ikke et fokus på klassesamfunnet som en hierarkisk situasjon, men på en global undertrykking av kvinnens seksualitet. Som proletariatet etter Marx skulle forene seg på tvers av landegrensene, er det et tilsvarende mål som finnes i den maternale bevegelsen *Nyfiken* iscenesetter. Den gjennomførte globaliseringstanken, i kontrast til mennenes mentalitet, står som filmens samlede stemme og peker således tilbake på opphavsmannen Sjöman. Lenas internasjonale perspektiv blir derfor en iscensettelse av hans budskap.

Lena er en som mannen ønsker å kontrollere og definere, også i Sjömans radikale filmunivers ved at han gir henne flere farsfigurer hun gjør opprør mot. Filmene artikulere en *jouissance* som går på tvers av rådende samfunnsnormer og bryter med forestillingen om kvinnen som masochistisk. Dette er skuespilleren en vesentlig skaper av, ved å endre også regissørens oppfatning av kvinnens erotiske impulser. Karakteren ender med å ha sex med Börje fordi hun har lyst og ikke av andre grunner: ”För flickan har jag alltså behov av särskild motivering. För gossen icke. (Män kan man tro om vad som helst, men flickor har `finare känsloliv'. Min dubbelmoral.) (sic!)” (s. 86). Nyman danner således en feminin eksistens som skriver sin egen historie innenfor filmens premisser.

Ikke bare dreier hennes nyskriving seg om kvinnens situasjon. Lena bringer også etiske prinsipper inn i det sosio-symbolske, der hun skiller mellom rett og galt ut fra en magefølelse, og dette kontrasteres til løgnene tilhørende patriarkatet (Sjöman 1967, s. 61). Ut fra hennes følelser blir karakterens ankepunkter til. Lena aksepterer heller ikke de gitte og standardiserte løsninger, men er nyskapende overfor karakterens livssituasjon. For eksempel skal selvfølgelig ikke Börje være gift og historien bli til en historie om utroskap, det er både hun og Börje enige om mot Sjömans mer tradisjonelle forslag (Sjöman 1967, s. 55).

Karakterens radikalitet uttrykker som vist liv mot det konforme og gjerne absurd homogeniserte, som der Lena og Vilgot befinner seg i en teatersal der det ropes i kor og de unge er kledd i ensartet mote (G2). Lena fremstår derfor som et håp om nyskaping, og ikke bare som en trussel mot det etablerte.

Det symbolskes svik

I *Nyfiken* tegner det seg et moralsk skille mellom kjønnene som har sitt utgangspunkt i arbeidsprosessen. Ulike forestillinger om kjærlighet leder i *Gul* til det moralske skillet mellom Lena og Börje. Søndag 12. juni 1966 noterer Sjöman at Lena ikke kan bli sjalu.⁴² Det er ikke derfor hun er lei seg da hun får vite at Börje har barn med Marie. ” – Inte?! [...] Varför blir du lessen då?! – Han *döljer* ju alltihop för mig” (Sjöman 1967, s. 59). Derfor reagerer Lena med raseri og hamrer neven i bordet i rammeforretningen da faren anerkjenner Börje, ”Ju, det är en fin grabb,” og fremhever: ”Vad som är viktig hos killen det tycker jag är vel att – Nere på ölfiket och innan, då snackade han om sin lilla unge och han snacka så varmt om henne, precis som jag kände för dej när du var liten och morsan stakk sin väg.” ”Den der jävla satmaran” svarer Lena og flytter seg. Faren forsvarer moren. Så spør Lena om hva hun heter – ”som han har ungen med?” ”Jo, hon heter Marie hörnu.”

Lena har nettopp leende betrodd ham at hun liker Börje godt: ”Han är ganska mysig.” Nå endres det: ”Va fan ska han med mej till då när han har både Marie och ungar och – ” Faren hevder at hun har jo selv eksperimentert. ”Ja, men det är ju en helt annan sak. Jag talar i alla fall om när jag experimenterar!” (G22).

⁴² Skuespilleren som ikke kan bli sjalu er et problem for Sjöman som også leder til den hierarkiske struktureringen av kvinnen ut fra Lenas oppfatning av hva som ville få henne til å føle seg utkonkurrert: ”Det er också en idé av mig at bara köra med sån psykologi som stämmer med skådespelarna själva!” Lena kommer til slutt med forslaget: ”– Anta, säger Lena, att jag får bevis på att jag, Lena, är lika litet värd som de andre tjacken i Börjes liv. Att jag inte betyder nåt speciellt för honom.” De slår motstanderne sammen til én karakter: ”– Det måste vara sånt som jag inte kan konkurrera med! En ruskigt snygg tjej. Och elegant. Och högt uppe på stegen socialt” (1967, s. 106-7).

”Är du gift?” frågar filmens Lena med kortregistret i handen. ”Nej”, svarar filmens Börje. Formelt en sanning. Sakligt en lögn: Han lever som gift med Marie. Sånt ska man inte förtiga. Privat-Lena är bestämd på den punkten.

– Stora och viktiga grejer måste man berätta. Det känner man ju själv: När man *måste*. Annars vet ju inte människor var dom har en. Dåså. Då får vi köra på den linjen då: Börje smygande. Börje ouppriktig. Filmens Lena har mycket för sig, hon med; men hon döljer det åtminstone inte. (”Aha”, säger scriptan Marianne och piggnar till när vi hinner dit under inspelningskvällen. ”Är det *därför*?! Jag undrade just.” ”Visst, serru. Där går hennes moral.”) (s. 61)

Her tegner det seg et gjennomført kjønnsskille i hva som forstås som moralsk riktig. Følelsene skaper denne grensen. Mot et begjærstyrt eierskap som drivkraft for konflikt, er det en annen form for integritet som er det vesentlige for Lena. Hennes synspunkt gir karakteren troverdighet for Marianne, som forstår umiddelbart. For at forholdet skal kunne sies å eksistere, kreves tillit og åpenhet omkring det vesentlige knyttet til historie og situasjon. Sjalousien peker mot behovet for et eierskap. Her er behovet for å være den eneste det styrende, og det å dele blir umulig. Slik knytter sjalousi seg til et kapitalistisk system. Nettopp Börjes indirekte svar tjener som det utslagsgivende der Lena oppgir sin tro på at hun når frem til en sannhet om samfunnet og seg selv gjennom den symbolske ordens strategier i form av innhenting av faktaopplysninger og kategorisering av disse.

Börje deler ikke av seg selv på samme måte som Lena, men gir ytre tegn på hvordan han er involvert. Han søker å beherske de tre kvinnene ved ulike gaver.⁴³ Han gir konkrete tegn på at han setter pris på dem og hva de betyr for ham, men verdien blir ytre og forholdene distanserte idet han spiller heller enn å være. Forholdene fungerer i et system der hans ego er det sentrale. Elisabeth Cowie gjengir Claude Lévy-Strauss bemerkning om studiene av *kinship*, som her må forstås som eierskap heller enn tilhørighet, da det vektlegges en dominans: ”Man⁴⁴ still dreams of a time when the law of exchange could be evaded, when one could ‘gain without losing, enjoy without sharing’” (Cowie 2000, s. 54). Et slikt forhold viser seg som avgjørende for hvordan det moderne moderskapet formes, der *Nyfiken* i en moralsk brytningstid, finner ulike holdninger til barnefødslenes ansvar.

⁴³ Til Marie rammer han inn en tegning hun har laget. Hun er opptatt av minnet knyttet til tegningen. ”Vi hadde det fint den der da’n i alla fall,” smiler hun (G18). Han gir Lena et armbånd og gjør regissøren sjalu der han titter frem mellom buskene med en annen kvinne som kan erstatte den nærhet han mister ved å se Lena sammen med en annen (G27). Til Madeleine kjøper Börje, som da selv opphøyes til rollen som kronprins, en stor hårtørker som kvinnen så sitter med hodet i, og som får bli en del av sosialistenes dårlige samvittighet der Lena putter den i den svarte sekken (G30).

⁴⁴ Av sammenhengen i teksten det siteres fra henviser ”man” til mann, ikke mennesket.

For E. Ann Kaplan representerer moderskapet, som ellers er romantisert og idealisert, en mulighet for nyskaping av kvinnerollen:

[...] motherhood is one of the areas that has been left vague, allowing us to reformulate the position as given, rather than discovering a specificity outside the system we are in. It is a place to start rethinking sex-difference, not an end. (Kaplan 2000, s. 133)

Sonja Lindgren

Sonja Lindgren sees i nærprofil mens hun synger en hurtig og glad melodi. Det billedlige og auditive bruddet bidrar med en frigjørelse fra den trykkende stemningen som rår over Vilgot og Lena på Strömsund hotell, der Vilgot til slutt bestemmer seg for å forandre Lenas situasjon. Fra det isolerte mellom dem beveger filmen seg hurtig til det sosiale.

Sonjas stemme er dyp. Langt fra å være en oppadstrebbende sopran henter stemmen frem erfaringer fra dypet i kroppen. Genotekstens klangrom er generøst. Som alenemor er hun det sosiale vitnet som forankrer problematikken omkring kvinnens fruktbarhet i en reell tilværelse. Hun synger ut sin livserfaring for ungdom og eldre som møtes for å danse og ha det moro i det lokale samfunnshuset. Teksten danner et vitnesbyrd for den livserfaring den tredve år gamle sangerinnen har gjort seg der hun lever sammen med sin tretten år gamle datter.

Kameraet fanger inn stemningen og de ulike hendelsene spesielt blant de unge inne og utenfor lokalet. Lena ankommer med båndopptager på sykkelen, går inn i lokalet og begynner intervjuene. Det visuelle under dansemusikken viser at hun umiddelbart oppnår kontakt med de unge, samtidig som reaksjonene tyder på at spørsmålene er direkte. Jentene ler overraskede. Mot dette danner Sonjas sang en kontrast som vekker sjokkert oppmerksomhet før det danses til den lette melodien som takler kjærlighetens krasse historie.

Sonja Lindgren synger

Melodi og tekst: Bengt Ernryd

Jag tror inte längre på kyssar och smekord
Jag tror inte längre på bröllup och ring
Älskling och raring är bara små lekord
Ord utan värde, ett tomt ingen ting.

Ja, du va` den första, den rätte och enda
Det sagde mitt hjärta ifrån första stund
Men ringen du gav mej du har fått tillbaka
Ringar av guld det är kattgull för mej.

Jag var ju så blåögd, så barnslig och ödmjuk
Ja, jag var en dumbom som inte begrep
Att du hade andra. Jag var inte ensam.
Den kärlek du skänkte åt andra du gav.

(Hun biter seg i underleppen mens hun nikker til den glade takten under instrumentalen og ser ut i lokalet.)

(halvt tempo:)

Men hjärtat mitt sörger och längtar och hoppas
Längtar och hoppas, trots allt, just på dej
Att du ska` forstå mej och komma tillbaka
Hjärtat är hopplöst. Det lär ingen ting.

(Orig. tempo:)

Men jag vet nog att jag måste härda mitt hjärta
En tuffing är just va som männen begär
(Strofen avbrytes av lyden fra Lenas intervjuer i salen)

Her står moderskapet i opposisjon til den romantiske og ubekymrede forelskelsen. Moderskapet bærer ikke kjærligheten i seg, men bitter erfaring. Ordene representerer et angrep på selvet og eget overskudd, men melodien viser at dette overskuddet eksisterer tross alt. I Sonjas mimikk dominerer musikken fortellingen. Hun er ikke det offeret teksten forespeiler henne som. Derfor bryter sangeren med klisjeen om kvinnen som venter, som ofrer seg for kjærligheten og som er sviktet. Den ventende kvinnen som ”längtar och hoppas” er et klisjéfyllt idealbilde av kvinnen som eksisterer i forhold til mannen og også garanterer ham et hjem. Sangen munner ut i at hun må bli herdet og tøffere. Det gir håp om at mannen kan akseptere henne som sterk og selvstendig. Rollen gis av samfunnets utvikling. Den symbolske orden søker å råde over livet, men hjertet lærer ikke. Hun anklager seg selv for at hun håpløst har evnen til å elske.

Fortellingen i første vers viser at mellom ordet, eller logos, og praksis, er det ingen forbindelse. I andre vers forteller hun at ringen, tegnet på kjærlighet, snakker samme tomme språk. Både det rituelle og det verbale språket har mistet kontakten med det opprinnelige. Det er flyktig og uten garantier. Der melodien reduseres til halvt tempo, forteller hun om kjærligheten som eksisterer som en konstant lengsel. Et møte, her betegnet som forståelse, er kjærlighetens håp. Hun bevitner hjertets kaos, det ubevisste imaginære, som har overlevd det symbolske sviket. Samtidig fremsettes en selvironi i at hun ennå ikke har lært. Hun er den ventende kvinnen. Teksten blir en parodi på en slik forestilling, samtidig som Sonja finner seg fanget i situasjonen, fordi "Hjärtat är hopplöst. Det lär ingen ting." Her bryter melodien seg løs fra en slik tilstand. Den stanser ikke under det melankolske teppet hvor takten var halvert. I den raske rytmen inngis håp og fornyes innholdet. Mannens svik mot det opprinnelige, sanne og ekte får kritikk. Det symbollingvistiske har mistet sin betydning fordi det ikke har hold i praksis. Mannens handlinger har gjort språket betydningsløst, en erfaring tilsvarende Lenas offer for Börjes bedrag i *Gul*. Det følger sin egen lov, men livets grunnlag er avgjørende for livet. En symbolsk orden av meningsløse handlinger svikter grunnlaget og vanskeliggjør kommunikasjon. Dette knyttes i *Nyfiken* til alenemorens situasjon. Sonja er et sosialhistorisk vitne for at hun sitter alene med ansvaret for barnet hun føder i et selvoppfyllende system der ord bare er ord og produksjon dominerer reproduksjon.

Sonjas sang er livskraft. Uansett hva hun synger om, danses det. Ikke bare har ord og symboler for kjærlighet mistet mye av sin mening, det verbale faller i bakgrunnen for melodien. Til grunn ligger en livsglede som verken ord eller svik ødelegger. Fri fra mannens behov og samfunnets idealer er hun likevel ikke. Hun må tilpasse seg den tiden hun lever i, og herdes.

Et moderne moderskap

I "A New Type of Intellectual: The Dissident" (1977) gir Kristeva perspektiver på kvinnens fruktbarhet. Hun hevder at den barnløse kvinnen befinner seg i en paranoid situasjon ved at hun defineres utenfor det symbolske, mens graviditeten er en institusjonalisert form for psykose: "me or it" (Kristeva 2002, s. 297). Graviditeten bygger bro mellom naturen og kulturen og gir den enkelte kvinnen en mulig relasjon med det symbolske, da hun også etablerer dennes etikk:

[...] the woman gains the chance to form that relationship with the symbolic and ethic Other so difficult to achieve to a woman. If pregnancy is a threshold between nature and culture,

maternity is a bridge between singularity and ethics. Through the events of her life, a woman thus finds herself at the pivot of sociality – she is at once the guarantee and a threat to its stability. (ibid.)

”We shall overcome. We shall overcome. We shall overcome some day. Oh, deep in my heart, I know that I do believe that we shall overcome some day. (Lena:) We are not af – (avbrytes av synet av tjernet).” Lena og Sonja synger fulle av livskraft mens de går hurtig og bestemt gjennom skogen inntil de kommer til tjernet. Slavenes sang er et frigjort rop. Som i pikepensjonatet etablerer kvinnefellesskapet en styrke for språkliggjøring. Lettheten og de bestemte skrittene viser dem usårlige sammen. De bader i det kalde vannet. Så forteller Sonja sin historie om hvordan hun kjente seg utstøtt av det lille samfunnet hun lever i og fordømt fordi hun ikke ”kunde låta bli som dom säger” (B26). Moderskapet som uttrykk for kvinnens seksuelle aktivitet og begjær betyr skam om det ikke er rammet inn av en mann. Hennes *jouissance* ugleles.

Tiden hvor *Nyfiken* tar opp moderskapet som en problemstilling, viser seg som en brytningstid. Hun må hele tiden forholde seg til de ord samfunnet belegger henne med. Samtidig hevder de unge at barn utenfor ekteskap er helt greit og at mannen ikke har forpliktelser mot kvinnen hvis de ikke er glade i hverandre. Samfunnet omkring Sonja stiller seg også uforstående til at hun skal ha følt seg fordømt (B26). Likevel forteller Sonja hvordan hun følte deres fordømming på kroppen. Situasjonen der hun er alene med ansvaret, beskrives som total der hun uten hjelp måtte komme seg inn på sykehuset og opp i fødselssengen.

For Beauvoir, skriver Moi, vil kvinnens frihet lede til nye måter å erfare kvinnelighet på, og dette vil også endre erfaringen knyttet til moderskapet: ”[...] større frihet vil skape nye måter å være kvinne på og nye måter å erfare kvinnekroppens muligheter på, det er ikke slik at kvinner i all evighet kommer til å oppleve barnefødsler som en iboende undertrykkende erfaring” (Moi 2005, s. 100). Kristeva hevder i ”Woman`s Time” at de utallige alenemødre i seg selv er et vitnesbyrd for at det maternale knapt rommes i samfunnet. For en som er alene med ansvaret vil den sosio-symbolske kontrakten nødvendigvis innebære en oppofrelse. Kristeva skriver: ”The new generation of women is showing that its major social concern has become the socio-symbolic contract as a sacrificial contract” (2002, s. 200). I en film fra 1968 er denne nye generasjonen så vidt i emning, men filmene reiser alt spørsmål omkring kvinners rom, seksualitet og fruktbarhet.

Blå påminner om at den fruktbare situasjonen er undertrykket. Sonja Lindgren tjener som et sosialt vitne der friheten og den begynnende seksualrevolusjonen har endret hennes

situasjon. Hun er ikke utstøtt, men i det lille samfunnet er hun kanskje et særtilfelle. At samfunnet hjelper henne eller ser seg som medansvarlig for den utviklingen som finner sted, er langt fra tilfelle. Å få barn er derfor, slik *Nyfiken* portretterer dette, i 1966⁴⁵ en undertrykkende erfaring for kvinnen. Og kanskje synger kvinner ”We shall overcome”, for ennå har vel ikke de revolusjonære endringer funnet sted, slik situasjonen skisseres av Kristeva:

Based on this, they are attempting a revolt which they see as a resurrection but which society as a whole understands as murder. This attempt can lead us to a not less and sometimes more deadly violence. Or to a cultural innovation. Probably to both at once. But that is precisely where the stakes are, and they are of epochal significance. (ibid.)

Mot et samfunn som utsettes for den vold som Kristeva beskriver der kvinnens undertrykkede situasjon gir forutsetninger for et slikt raseri (Kristeva henviser til blant annet til de kvinnelige medlemmene i organisasjoner som Rote Arme Fraktion (s. 203), som nettopp knytter politikk til eksistensialisme), er håpet en ”cultural innovation” hvor etiske holdninger og gjensidighet mellom menneskene uavhengig av kategorier som kjønn og økonomisk situasjon, er det bærende. Dette håpet gjelder i hvert fall om man følger *Nyfikens* utgang, hvor Börje kan legge armen vennskaplig om Lena etter å ha vinket til samboeren sin, og hvor Lenas ansikt lyser opp i et smil der hun får se moren og broren. Gjensidigheten og selvfølgheten fremstår naturlig og stemningen er lett, fri fra moralisering og en situasjon der kjærlighet blir til krav.

Et empatisk språk

Det er altså mulig å forestille seg kjærligheten som et rådende modus som elsker og i dette frigjør, hvor en gjensidighet eksisterer, en tilhørighet tilsvarende Robertson Smith beskrivelse av kommunale bånd, her sitert av Kristeva: ”’the acknowledgement of the possession of a common substance’” (2002, s. 243). Dette kan gi grunnlag for ansvar, nærhet og etikk, fornye verbalspråket og bringes inn som gyldig for samfunnsstrukturen.

Ved at Lena er hovedpersonen, kretser også filmenes dialog omkring henne. Det innebærer flere samtaler mellom kvinner, få mellom menn. I samtalene mellom kvinnene er en gjensidig forståelse til stede. Bim avbryter samtalen der Lena unnskylder at hun sover hos dem, og retter isteden oppmerksomheten mot Lenas kroppslige situasjon: ”Vad är det der?” ”Det kliar,” svarer Lena, og en sjalu Hans entrer kahytten (B29). Hans utroskap får ikke bli en

⁴⁵ Innspillingen fant i størst grad sted sommeren 1966 (Sjöman 1967).

del av forholdet mellom Bim og Lena, og svik blir således umulig. Bims valg innebærer et eksisterende kvinnefelleskap der mennene blir mindre betydningsfulle. Det fører til at mannen ikke gis reell makt over deres liv. Her blir verken løgn eller sjalusi en del av språket.⁴⁶ Det er en slik form for fellesskap som også etableres mellom Lena og Sonja. Ved at disse, som en del av samfunnet, etablerer premisser som ikke er gitt av det symbolske, men følger et språk der en gjensidighet og nærhet er det vesentlige, representerer situasjonene håp. Der *Blå* også portretterer en eldre kvinne med levende blikk og smil på aldershjemmet der Lena overnatter, blir det maternale en seig livskraft og en glad tone. ”Dom talar just ingenting her,” ler hun til doktor Wikström. En mann ligger i sengen og venter på å dø, en annen mann sitter taus. ”Det är alldeles som om dom är dövtumma. Det är inte nåt livat folk her vet du.” Hun sprudler av overskudd, og skal flytte fra hjemmet (B20).

For Kristeva representerer moderskapet en unik tilgang på kjærlighet (Moi 2002, s. 18). Hun håper at undersøkelser av dette kan lede til en ny måte å leve på: ”Kristeva expresses her hope that it may lead to the discovery of an ethics based on a new psychoanalytic understanding of motherhood: a *herethics of love* (‘Stabat Mater’)” (ibid., s. 19).

Igjen kan den poetiske scenen ved tjernet få tjene som illustrasjon for en språkliggjøring av det maternale. Kjærlighet og berøring er en del av det naturlige språket. Med enkle og omsorgsfulle bevegelser vasker Sonja gjørme av Lenas kropp mens hun forteller hva hun har opplevd. Samtalen dem i mellom gir handlingene et rituelt, tidløst preg der de nå har forlatt lokalsamfunnet og Lena er langt fra byen. Her er det temporale naturen som alltid er. En fortrolighet som skaper samhørighet blir talende for situasjonen dem

⁴⁶ Dette innebærer ikke at kvinnene er moralske dydsmønstre, men de representerer en soliditet som mangler hos de mannlige karakterene og er således mindre preget av en forstyrret historie der kommunikasjonen mister sin mening. Både Lena og Bim skjuler forhold for mennene, Lena for regissøren og Bim for Hans, og deres premisser kan diskuteres. Hans hevder overfor Bim at hun står i veien for at han får fullbyrde utroskapet med Lena. Han respekterer ikke samlivet og verken egen eller andres integritet. Bim holder elskereren sin bestemt utenfor livet med Hans ved å forklare elskereren at hun ikke bare kan bli med ham (B29). Hun føler seg altså forpliktet på en annen måte enn Hans og bidrar med en opprettholdelse, i kontrast til Hans likegyldighet og forfall. Lena skjuler forholdet til Börje for regissøren. Hennes situasjon er betinget av regissøren og filmens økonomi. Lena vil unngå bråk under arbeidet, og også Sjöman innser at premissene er skjeve (G7). At regissøren aner at han er i ferd med å miste henne, er underforstått der de på hotellet i Strömsund oppsummerer erfaringer fra arbeidet. Han kommenterer: ”Hälsa mamma? Det vore bra om mamma hälsade nån gång, va” (B23). For Lena har slett ikke vært hos moren, men hjemme hos Marie og Börje, et sted hun for så vidt ikke ønsker å være (B16). De maskuline karakterene etablerer situasjoner på skjeve eller falske premisser. Hans kan ikke både ha Lena overnattende og artikulere at hun er elskerinnen hans overfor Bim og beskyldte henne for å ødelegge, samtidig som hun skal gi Lena husrom. Börje kan ikke etablere et nært og seksuelt forhold til Lena og samtidig ha barn med en annen og beile til en tredje, uten å fortelle til Lena at han har andre kvinner. Kanskje er Börje sitt eget offer som ikke tør tilkjennegi at det er Lena han vil ha, men han ødelegger også Lenas tillit, selvilde og deres forhold. På samme måte kan man si at Lena ikke kan ha et forhold til regissøren og til motspilleren samtidig, men hun kan heller ikke anklages for å ha valgt Sjöman som den eneste mannen i sitt liv, idet hun eksplisitt ønsker så mange elskere hun kan få under Sjömans politiske budskap (som ved siden av den uærlige Börje, gir henne den lurvete, impotente Hans).

imellom. Handlingene og samtalene er lagt til et sted som konnoterer det opprinnelige. Der Lena lytter til gitarstrengene mens de sitter sammen ved tjernet, avtegner medfølelse og melankoli seg i nærbildet av ansiktet hennes. Kamera trekker seg tilbake fra portrettene. Lena kaster en stokk ut i vannet. Den uttrykker en lettelse der den virvler opp i luften. Naturen er stemningsbærende, handlingene lyriske.

Lenas innlevelse bunner i kjærlighet. Et innlevende språk artikuleres også mellom henne og Rune i rammeverkstedet. De drikker vin og deler erfaringer. Det empatiske artikuleres ved det semiotiske. Lena stanser bevegelsene, ser på faren og hvisker ”usch” og ”tror du djur känner likadant som vi?” etter farens fortelling om da faren hans døde, ”han hade likblånader över hela nacken.” Nærheten synliggjøres som fortrolighet i hva de forteller hverandre og kroppenes handlinger. Rune avbryter ”men gullet, gullet, vänta ett tag,” legger armen om henne og viser hvordan hun skal kutte til passepartouten (G22).

Tross ulikhetene dem i mellom, rår omtanken og det vante samværet. En kjærlighet mellom far og datter bærer forholdet. Samtalene de fører i de ulike stemningsskiftene verken bryter eller endrer forholdet dem imellom frem til Lenas selvhevdelse i det politiske oppgjøret. Nettopp kjærligheten åpner for at hun kan foreta et slikt brudd med hans holdninger og fornye seg selv. Forholdet er ikke bundet i den funksjon hun har i forhold til ham, som i et fetisjistisk forhold, men i kjærlighet. For Rune gir kjærligheten en spesiell frihet. ”Forstår du inte att han har varit orolig för dej?” sier den nye kjæresten hans. Lena biter tennene sammen: ”Det har han allrdri varit förr” (G37). I Lenas oppvekst er ikke det å være underlagt farens kontroll og oversikt en del av erfaringen, et mulig uttrykk for Runes iboende avstand til kapitalismens overfladiske råderett.

Protestens språk

Kristeva skisserer i ”About Chinese Women” det demonstrerende språket hos kvinnen som et uttrykk for et opprør mot det maternale. Hun benytter den greske myten om Elektra til å beskrive kvinnen som styrker den symbolske orden og kanskje er dennes sterkeste håndhevere. Elektra kan ikke identifisere seg med moren, men tar livet av henne for å hevne en myrdet far. Hun har blitt fratatt en mulig identifikasjon med det maternale og finner det paternale som forbindelsen med livet (2002, s. 150). Kristeva tolker ikke myten om Elektra som bare et bestillingsdrap der Elektra får Orestes til å myrde moren hennes Clytemnestra og morens elsker som hevn for mordet de har begått mot faren, men også at det er beveget av at Elektra ikke kan unne sin mor *jouissance*: ”A daughter does not put up with the murder of a father. That the father is made a symbolic power – that is, that he is dead, and thus elevated to

the rank of a Name – is what gives meaning to her life, which will henceforth be an eternal vendetta” (s. 151). Kristeva tegner Elektra som frontfigur for ytterpunktene av kvinner som søker å endre sine betingelser, fra nonnen til den revolusjonære, og fremhever dem som essensielle for den symbolske ordens funksjon (s. 152).

Lena har brått brutt opp fra Svartön etter at hun har sett de to lesbiske kvinnene kjæle med hverandre. Da hun ankommer gatene i Stockholm ønsker hun å gjemme seg, å ikke bli gjenkjent av dem hun tidligere kjenner fra demonstrasjonstoget. Dette toget introduseres i filmen før Lena sees syklende i motsatt retning med ulike kamprop av ulike grupperte stemmer: ”USA – mördare! USA – mördare!” Og så ”Franco – mördare! Franco – mördare!” Og så ”Leve Ho Chi Minh! Leve Ho Chi Minh!” Flere i det sosialistiske toget hilser henne blidt. Noen menn veksler noen ord mens de passerer kamera som altererer mellom Lenas synsvinkel og det eksterne. Først hilser Lena overrasket og blidt på dem. Deretter stivner kroppsspråket. Hun ser fremover og dels nedover og forteller at hun ikke liker situasjonen. Flere i toget snur seg etter henne, men Lena ønsker ikke å bli sett og tar samtidig avstand fra deres enhetlige, demonstrative rop. Hun avviser det isolerte en mulig etablering av det maternas nærhet, og viser ubehag ved det militante i sosialistenes kamp mot maskulint tyranni.

Lenas situasjon er derfor uavklart der hun nå er uten retning, verken favnet av et sosialistisk maktopprør eller av andres dominans og tydelige tilstedeværelse i hennes liv. Hun søker tilflukt i Hans og Bims båt hvor hun bevitner deres brutale og forknytte kjærlighetsscene. Den danner en skarp kontrast til de lesbiskes harmoni. Her er overskridelsen langt vanskeligere å nå.

Lenas inkluderende sang

Lena går opp på dekk. Båten vipper rolig frem og tilbake. Filmteamet er til stede. En av dem pakker sammen noe i en sekk. Lyden av glidelåsen trer inn som en del av Lenas vuggesang der hun synger akkompagnert av teamets trubadur:

Lenas sang

Melodi og tekst: Bengt Palmers

Tröttnat på att stångas. Hälften hadde räkt.

Människor tänds og stängs som lås.

Djur och människor lika. Samma jävla släkt.

Räcker kudden till för oss?

Kom så, låt oss vila. Håll kjeft i Babels torn.

Människor blåser dit du vill.

Jag är en av dom. Samma skrot och korn.

Ingen av oss räcker till.

Jag är en av dom. Samma skrot och korn.

Vinden för mej dit den vill.

Babels tårn billedgjør det uforståelige verbalspråket, utilstrekkelighet og språklig kaos. I det verbalspråklige møtes ikke mennesket, men Lena synger ”Kom så, låt oss vila” og er ikke interessert i det symbollingvistiskes ulike betydninger. Hun åpner for naturen som driver mennesket, som en vind de blåser med, likegyldig hva de sier eller mener. Lena kjenner seg som en del av verdens udyktighet. Hun har gitt opp kampen om å endre samfunnet, protestere og gjøre motstand.

Magnus sitter ved bryggekannten og lytter oppmerksomt til erkjennelsen. Ansiktet som lyser i mørket der sangen avsluttes, inngir håp. Oppmerksomheten og ansiktet han bøyer ned vitner om at han forstår hva dette handler om. Han deler hennes seier og hennes nederlag som uttrykkes i sangen. Gjensidighet og et møte mellom kjønnene er mulig, men det eksisterer utenfor det verbale. Basert på et annet språk, kan menneskene leve fredelig sammen, og basert på et annet språk, finnes en bredde som er inkluderende, som ikke definerer forskjell eller kategoriserer mennesket. Med denne erkjennelsen avrundes Lenas historie.

Konklusjon

Strukturert med hverdagens øyeblikk som det sentrale, evner *Nyfiken* å frigjøre fortellingen fra et fokus på patriarkatet og de sosio-symbolske verdier og bevege seg mot det maternale. Der Lena er den sentrale personen, blir samtalerne til på premisser knyttet til hennes karakter. Denne språkliggjøringen av kvinnelig erfaring og en ung kvinnes stemme blir ytterligere fremhevet som en nyskaping av det sosio-symbolske ved Sonja Lindgrens sentrale rolle i *Nyfikens* samfunnsportrett og Lenas historie. Hun representerer en ukuelig livskraft og bærer en dyp genotekst. Samtidig viser hennes situasjon hvordan moderskapet i det sosio-symbolske er en situasjon hvor kvinnen ofres eller er prisgitt et samfunn som ikke har rom for kvinnens fruktbarhet som det grunnleggende verdiskapende. Ved at moderskapet står som det sentrale stedet for nyskaping og endring av det sosio-symbolske på tvers av landegrenser, noe som er teoretisert både av Julia Kristeva og E. Ann Kaplan og ligger implisitt i Laura Mulveys skisse,

blir moderskapet avgjørende for hva det vil si å være kvinne i det samfunnet *Nyfiken* portretterer. Her blir også Lenas unge kropp vurdert ut fra de erotiske impulser hun vekker hos en mannlig betrakter og konnotasjonene gjenstand for en kranielæremessig plassering. Hennes og filmenes språkliggjøring av et manglende rom og en manglende kroppslig frihet forbigås. Isteden må Lena forsvare sin medvirkning i filmene. Det sosio-symbolske blir således preget av kjønnsperformativitet og uttrykker en motstand mot forandring, kritikk og fornyelse. Blant publikum vil flere heller tilbake til den tiden da seksuell omgang med flere innebar at kvinnen var en tøs.

Nyfiken får likevel frem det maternale som det overveiende mellommenneskelige, der gjensidighet står sentralt. Det maternale er ukuelig, en grunnleggende drivkraft og egenskaper begge kjønn er bærere av. Det bidrar med glede og kommunikasjon og står som avgjørende for hvordan de mellommenneskelige relasjonene utvikles, der språkets base, det semiotiske, også knyttes til det maternale opphav. Ved at *Nyfiken* benytter melodier til å artikulere politiske holdninger og livserfaringer, blir det semiotiske som det stemningsbærende avgjørende for hvordan det symbollingvistiske skal oppfattes og også det symbolskes status i samfunnet. Løgn og svik truer evnen til kjærlighet, men ødelegger den ikke, og for kvinneskikkelsene er kommunikasjonen dem i mellom mer vesentlig enn mennenes vilje.

Ved å teoretisere det maternale er det derfor også mulig å definere et rom for dette som en grunnleggende verdiskapende størrelse i det sosio-symbolske. *Nyfiken* evner dette i stor grad ved sitt empatiske språk og ved å peke på maktforholdene i samfunnet. Filmene er kritiske og nyskapende overfor det symbolskes dominans av samfunnet og et lingvistisk språks kategorisering av individet. Allerede i navngivingen av karakterene er dette tydelig, og i løpet av *Blå* mister det symbolske sin forførende gyldighet.

Et fravær av det symbolskes dominans innebærer således ikke et anarki. Kvinnene representerer tvert imot et håp, en ukuelig livskraft. Kjønnsforskjellen danner således en grunnleggende garanti mot en slik rådløshet. Ut fra de konklusjoner som avhandlingen gir av analysene av filmenes karakterer og meningsinnhold, er det samlende at man ikke kan homogenisere et samfunn for å gjøre det bedre. *Nyfikens* karakterer bærer i seg et språk for kjærlighet, en bevissthet om det maternale, en synliggjøring av verdier. Disse kan være ulike, slik som overfor sjalusi og løgn, der filmene fra arbeidsprosessen og ut til iscenesettelsen trekker et kjønnskille. Kvinnene er her mindre korrupte. De trekker et skille mellom løgn og sannhet på et tidligere stadium. Det maternale som en etisk verdiskaping har en mer solid forankring hos dem enn hos mennene. Det er derfor vesentlig, slik som Kristeva gjør, å insistere på en kjønnsforskjell. Den gjør nettopp nyskaping av det eksisterende mulig.

Konklusjon

Nyfiken kretser om Lena Nyman. Hun er verkets drivkraft som samtalene utgår fra og som historien bygges rundt. Med henne står og faller verket og med henne lykkes Vilgot Sjöman i å skape to banebrytende filmer som står som de viktigste i hans filmografi.

Lena er skuespilleren som gjør sitt ytterste i scenene, hun er regissørens viktigste medskaper og den hvis vurderinger og umiddelbare ideer blir avgjørende for filmenes fortelling og karakterens personlighet. Veven er innfløkt. Lena Nyman på lerretet fremstår så troverdig at ikke bare gjør hun filmen levende og berikende, hun beveger sin samtid og ettertiden med en stemme og erfaringer som gjør filmene og karakteren unik.

Både skuespilleren og karakteren bærer en sterk tro på egen funksjon i samfunnet og mulighetene for å skape forandring. En slik iboende tillit til mennesket er i seg selv et vitnesbyrd for samfunnets muligheter. Nymans språkliggjøring og åpenhet viser et spesielt mot og en tillit til egen stemme som er grunnleggende for karakteren og grenseoverskridende for filmenes innhold. Evnene skaper et realistisk ideal der muligheter for nyskaping fremsettes, og står som vesentlige for at samfunnet skal kunne forbedres og bære en mellommenneskelig etikk.

Lena intervjuer en mengde sosiale aktører. I denne situasjonen er hun den offentlige Lena som situeres i et autentisk univers. Denne dimensjonen av virkelighet bringer hun til fiksjonsuniverset og de private rollene hun og Sjöman spiller ut. Betrakteren møter således både den private og den offentlige Nyman, den Nyman som deler sin historie med Börje og den som unndrar seg for regissøren. Alle filmens vinkler peker mot henne, et sentrum som lever og utvikler seg. Hennes drømmer, forestillinger, idealer og idealenes fall skisseres. En politisk naivitet ved innspillingens start beveger seg etter hvert mot viten og bevissthet, og i det sosio-symbolske får stemmen relevans der hun får flere usynlige i tale og tak på de mer garvede. Dette knyttes til hennes rolle i filmene og den biografiske Lenas situasjon. Med et barnaktig, vennlig og naivt utseende underslås hennes viten, og med samme karakteristikk gis hun mulighet til å avsløre den andre siden som fordomsfull og fordummende. For betrakteren kommer ulike sider ved Lenas personlighet frem. Hun blir en karakter med styrke og svakheter, en levende person, et sentrum som beveges og beveger.

Nyfiken fremsetter et univers der øyeblikket er det sentrale, der de mellommenneskelige møtene blir avgjørende og det som hele tiden beveger fortellingen. Lenas konklusjon er de nære verdiene, de grunnleggende knyttet til kjærlighet, det som inkluderer og tilgir. I skuespillerens vesen blir dette sant og ekte. Hennes vennlighet og

umiddelbarhet skinner igjennom i intervjuene, i møtene med nye mennesker og i arbeidet med regissøren. Hennes berikende vesen skaper en karakter det er lett å bli glad i. Denne vitaliteten utsettes i *Nyfiken* for prøvelser og undersøkelser. Hennes integritet er overhengende truet, men hun greier seg igjennom brasene.

Synet på og opplevelsen av seg selv er avgjørende for hvordan Lena erfarer det å være kvinne i samtiden. Undersøkelsene av henne og samfunnet leder til at hun er betinget av kjønn og klasse, at dette er kraftfulle forutsetninger og foranderlige situasjoner. Gjennom de handlinger Lena gjør, der hun tar Börje til elsker, der hun reiser og møter mennesker som forandrer hennes situasjon, endres også opplevelsene knyttet til kroppen og synet på egen funksjon i samfunnet. Den samme endringen finner sted for Lena under Sjömans regi og teamets tillitsfulle samarbeid. I filmene takler hun utfordringene og forlater *Gul* med en lettelse og *Blå* i et harmonisk bilde. Karakterens vesentlige dimensjon – tilknytningen til skuespilleren og den samtid hun lever i – plasserer fiksjonsuniverset i et annet lys.

For skuespilleren leder prosjektet til grenseoverskridelse der presset fra det sosio-symbolske blir negativt. Her viser det seg at samfunnets kvinneundertrykking sto ved to sentrale punkter i 1968 som ennå i dag er aktuelle. Det samlende blir at kvinnens plass i det sosio-symbolske innebærer en ofring hun ikke har akseptert, men som påtvinges henne. Det maternale står som et språk som beveger de mellommenneskelige møtene, men som ikke forstås som en produktiv kulturell størrelse, som ikke er en del av en helhetlig politikk og som mangler autoritet og synlighet, både i kommunikasjons-, makt- og økonomiske forhold. Den andre siden er kvinnekroppen som sådan. Der regissøren og skuespilleren selv forsøker å regjere en livsappetitt som ikke følger samfunnets normer eller formative mål, viser det seg at Lena har en annen konstitusjon enn den masochistiske. Hun er bærer av en vital *jouissance*. Denne kraften innebærer verdier som ikke tilhører det økonomiske systemet. Her er åpenhet, lek, ærlighet, nærhet, opplevelser og det som er gøy det sentrale, mens løgn, forestilling, posering, moral og status blir sekundære størrelser. Det er et annet språk enn det som dominerer det sosio-symbolske, og det er et skremmende enkelt og tillitsfullt språk, så pass at Lena mottar kritikk for sin medvirkning, for å ha sagt ja til så mange sex-scener, og hvor hun på død og liv må ha et dårlig selvilde som grunn til at scenene finner sted.

Der Lena opplever kroppslig frihet, er hun situert i et tillitsfullt landskap av en liten og radikal tropp og med en regissør som tror på henne, men på lerretet blekner friheten for formative og moralske preferanser artikulert av henne selv eller deler av publikum. Sonja Lindgren og andre kvinnestemmer viser hvordan kvinnekroppen er belagt med undertrykkende normer, fordi den er fruktbar eller fordi den har en ukjent seksualitet.

Kvinnekroppen blir straffet. I den symbolske ordens systematisering strekker det seg en linje over kvinnens kropp med en historie gitt av et patriarkat som hevder sin råderett over den og som også belegger den med sitt språk. I enkelte kulturer er kvinnekroppen grunnlaget for at hun ikke får lære å lese og skrive, for at hun tilsløres og tier i forsamlingen. I de fleste land er kvinnekroppen grunnen til at hun under ingen selvfølgelighet får gå trygt på gaten. *Nyfiken* avkler denne kroppen og språkliggjør kvinners situasjon, deres erfaringer knyttet til egen kropp. Patriarkatet hevder sin råderett, sine estetiske preferanser, og påpeker hvordan lyst for kvinnen gjør henne rettighetsløs, hvordan den fruktbare kroppen har ansvar for seg selv og hvordan det økonomiske systemet er likeglad med det reproduktive. Jentene insisterer på sin egen moral, men forteller også om en manglende fysisk frihet og mulighet til å erfare seg selv. Portrettet er fra 1966 og 1967, lansert fullstendig i 1968 – og førti år etter, er situasjonen og språkliggjøringen av kvinners erfaring en global og radikal bevegelse?

Om Lenas kropp ikke er en naturlig, er det en levende kropp, som handler, reagerer og føler, til og med ekte på lerretet. Handlingene og fortellingene hun produserer, erfaringene hun gjør, skaper en karakter som bryter med normer, ikke bare estetiske, formative normer – mer vesentlig: Hun iscenesetter og representerer en erfaring av å være kvinne som knapt er språkliggjort på lerretet i en kultur der kvinnen i overveiende grad er en bifigur som tjener mannen, om hun ikke på annen måte er sentral eller mer selvstendig ved å være mystisk, engleaktig, et sex-symbol eller en historisk personlighet. Det Lena og Vilgot gjør, det verket de skaper, det troppen får til, er et så pass sjeldent og rikt språk, et så pass viktig menneskelig dokument at det må synliggjøres fordi det er vel så aktuelt i dag.

Lena er langt fra en karrieredrevet skuespiller. Hun utgjør et menneskelig sentrum som lever og føler med karakteren også utenfor fiksjonsuniverset. Hun har brakt erfaringer og oppfatninger til en film som faller i skyggen for en estetisk vurdering av hennes kropp. Det viser hvor uvanlig hennes rolle er og hvor sjeldent en stemme som hennes synliggjøres, hvor vanskelig dialog kan være der premissene er nye, der de ikke er av det sosio-symbolskes dominans og hvor dets hang til å bli overfladisk imponert utfordres av en verdiskaping. Det kan inspirere enhver til å skrive og handle i tråd med et språk som er nærmere mennesket og ikke forestillingen om mennesket.

Lena definerer seg selv, både i filmen og i ettertid. Hun definerer hva følgene av filmen var for henne, et sted forbi grensen for det private, et sted hun ikke behøver å gå igjen. Desto viktigere blir verket og karakterens stemme. Skal Lena Nyman bli oppfattet som en tragisk figur som ofrer seg, eller skal det motet og den vitalitet som filmene bærer, vesentlig i kraft av henne, være det språkliggjørende, som har relevans i enhver kultur som legger ytre

krav på individet? Burde *Nyfiken* være pensum i skolen – en vekkelse mot samfunnsbevissthet, selvbevissthet, hva som er viktig i livet, eller er filmene for ville? *Nyfiken* har et annet språk enn det overfladiske og selvbevisste. Her viser det seg til og med at egoets forstørring og samfunnets krav er de minst besnærende, at de er lite sympatiske og rett og slett fordummende. Er ikke filmskaperne snart mette av stereotype karakterer og et forestilt språk, av dialoger med slagkraftige, selvhevdende replikker, av karakterer med standardiserte kropper og en holdning som hevder seg på bekostning av andre – er det bare en liten del av verdens publikum som gjesper?

Nyfiken er i dag et førti år gammelt prosjekt. Regissøren er død og Lena Nyman har for lengst trukket seg fra så lettlivede settinger, så krevende roller at de ikke bare går på sjelen løs, men hvor kroppen, istedenfor å være beskyttende, blir selve skuddsalven. Ikke mange år etter *Nyfiken* er den samme kroppen som har uttrykket *jouissance*, plassert som handikappet, autistisk og fullstendig uten talens evne i Ingmar Bergmans *Höstsonaten*, en tyngende rolle hun på ingen måte kunne kritiseres for å ha medvirket i. Hvilket kvinnebilde, hvilken kvinneverole – hvilken frihet – hva slags frihet er det kvinnen tilbys i det sosio-symbolske? Den revolusjonæres frihet, for et kort øyeblikk?

Det står som vesentlig, som hos Julia Kristeva, å insistere på en kjønnsforskjell. Nettopp den gjør en nyskaping av det sosio-symbolske mulig. Det maternale må fremheves og bli produktivt i det sosio-symbolske slik at individet får større spillerom og slik at samfunnet blir bærer av en etikk der kjærligheten styrer begjæret, der åpenheten og tilliten styrer kommunikasjonen, der en lovgivende moral er overflødig. *Nyfikens* karakterer bærer i seg et språk for kjærlighet, en bevissthet om det maternale, en synliggjøring av verdier. Prosjektet er en sjelden språkliggjøring, en budbringer av det naturlige og det modige, det som hører til menneskets liv fra cellene og ikke fra de ytre krav, et språk som i sin innfløkte vev likevel nærmer seg kroppen, og som forteller en historie med en ukuelig og håpefull livskraft.

Vedlegg

Segmentering av Jag är nyfiken – gul

1. Lena og Vilgot i heis. ”Köp vår film.”
2. Jevutsjenko leser dikt på Clarté. Montasje av barn i sprinkelseng.
3. Lena og Vilgot i Vilgots leilighet.
4. Lena og Ulla intervjuer.
5. Lena intervjuer i LO-bygningen.
6. Hjemme hos Olof Palme.
7. Lena og Vilgot i klipperommet. Martin Luther King, jr.
8. Ulla intervjuer om ikke-vold.
9. Lena intervjuer førstegangstjenende til militæret.
10. Lena, Ulla og Magnus demonstrerer mot vold. Magnus skaffer tyvgods. Nymans institut selger Svenska Dagbladet. Lena provoserer usynlig opponent. Magnus fra Expressen. De tre demonstrerer foran sovjetrussiske ambassaden og reisebyrå.
11. Lena intervjuer feriereisende på Arlanda.
12. Lena, Ulla og Magnus demonstrerer utenfor turistbyrå.
13. Lena oppsøker Rune i rammeforretningen for å få pengene han skylder henne.
14. Bo Holmström intervjuer sabotageansvarlig.
15. Börje får se Lenas rom i Birger Jarlsgatan.
16. Lena tar Börje hjem til slottet.
17. Lena snakker med kongen.
18. Hjemme hos Börje og Marie.
19. Lenas skamtavle.
20. Lena i demonstrasjonstog. Lena, Ulla og Magnus demonstrerer.
21. Lena intervjuer Jevutsjenko.
22. Lena og Rune har ”mysig kväll” i rammeforretningen.
23. Bo Holmström rapporterer at ikke-voldsforsvaret innføres i Sverige. Forsvarsøvelse.
24. Lena sykler til Fagerdal.
25. Börje leter etter Lena.
26. Askese i Fagerdal.
27. Börje kommer til Småland. Western, elskov og en sjalu Vilgot.
28. Krangel om Marie.
29. Erotikk i Kvilleeken.
30. Den store krangelen i det hvite huset.
31. Lenas drøm.
32. Lena sykler mot Stockholm. Snakker med MLK, jr.
33. Lena på konditori.
34. Sven Wollter samler bidrag til en svensk atombombe.
35. Lena finner lassiser i rommet sitt. Olof Palme sier at klasseutjevningen ikke har gått så langt som noen velvillige kritikere tror.
36. Lena oppsøker Börje på jobben i British Motor Company (BMC). Oppgjør i garasjen.
37. Lena gjør opprør mot faren, raserer arkivet og stikker øynene ut på Franco.
38. Lena og Börje renses for skabb på St. Görans sykehus. Trubadur synger om Lena.
39. Lena skiller bestemt lag med Börje.
40. Lena leverer nøkkelen tilbake til Vilgot i Sandrews kontorer.
41. Lena og Börje kysser i heisen.
42. ”Köp vår film [...]. Det var den gula upplagan.” Button: ”Make love, not war.”

Segmentering av Jag är nyfiken – blå

1. Vilgot synger kjendis-visen mot et svart lerret.
2. Prøvespilling til Madeleine-karakteren.
3. Lena spør etter kronprinsens kjæreste.
4. Mai Hulténs seksualundervisning på Lidnigös pikepensjonat. Vilgot og Lena i Sandrews kjørerom. (Veksler).
5. Börje kommer for sent til Sandrews kjørerom. Prøvespilling for Börje på BMC. (Veksler).
6. Fanpost.
7. Filmteamet lager til leiligheten. Lena ser foreldrekarakterene nakne gjennom kamera.
8. Lena, Ulla og Magnus deler ut informasjon om Nymans institut på gaten.
9. Lena intervjuer, blander seg med studentene, Lena og Ulla intervjuer, Lena lytter på båndopptageren, fører statistikk.
10. ”Gissa min inkomst” på Gröna Lunds store scene.
11. Lena, Magnus og Ulla demonstrerer rundt en kirke. Lena intervjuer.
12. Lena treffer Hans og Bim. Hans og Lena på fyrskipet.
13. Bo Holmström rapporterer om 1. mai feiring med ikke-volds-tema.
14. Hans og Lena på Stockholms Stadion. Hans synger en vuggeviser Lena kjenner. Lena og Hans på Gröna Lund. Vilgot avbryter og Lena går over broen mot byen.
15. Lena, Vilgot og Börje på Cecil.
16. Lena og Börje hjemme hos Börje.
17. Lena besøker pinsemenigheten i Lundsbrunn. Henger opp plakater.
18. Lena haiker med et par.
19. Lena kommer til det rømningssikre Kumlafengselet. Måler murens høyde. Plakater.
20. Lena sover på aldershem. Haiker med legen Bertil Wikström til Strömsund. Troppen synger en nidviser om fengselssjefen Torsten Eriksson.
21. Lena treffer en fra fengselet. Lena intervjuer på gaten.
22. Lena møter Gunnel Broström utenfor teltet sitt. Scenen avbrytes av Vilgot.
23. Troppen på Grand Hotel i Strömsund. Lena og Börje snakker med hverandre i telefonen.
24. Lena og Vilgot snakker om forholdet sitt.
25. Sonja Lindgren synger. Lena intervjuer unge på dans.
26. Lena og Sonja i skogen og ved tjernet. Lena intervjuer folk om holdningen til Sonja.
27. Lena betrakter de lesbiske på Svartön.
28. Lena forlater Strömsund, hører Hans vuggeviser. Kommer til Stockholm under demonstrasjoner, marsj mot imperialismen.
29. Lena i Hans båt. Bim og Hans krangler. Bim forklarer Lena at hun har skabb. Lena synger på dekk.
30. Lena og Börje i kjelleren på BMC. Lena forteller at hun har skabb.
31. Lena og Börje på St. Görans sykehus. Venter. Gynekolog. Börje skriver seg inn som ugift.
32. Lena og Börje forlater sykehuset. Kamera på skinner er for tregt. Vilgot avbryter. Gudrun Östby kommer og Lena går henne glad i møte.
33. Svensk slagervise og ”Köp våran film.”

Kilder

Sjöman, Vilgot, 1967: *Jag är nyfiken – gul*. Sandrew Metronome. DVD. (2005)

Sjöman, Vilgot, 1968: *Jag är nyfiken – blå*. Sandrew Metronome. DVD. (2005)

Sjöman, Vilgot, 1967: *Jag är nyfiken – gul*. The Criterion Collection. DVD. (2003)

Sjöman, Vilgot, 1968: *Jag är nyfiken – blå*. The Criterion Collection. DVD. (2003)

Litteraturliste

Benjamin, Walter, 1977: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963). Suhrkamp Verlag. (S. 7-45).

Creed, Barbara, 2000: "Film and psychoanalysis" i John Hill and Pamela Church Gibson (ed.): *Film studies: Critical Approaches*, Oxford University Press, Oxford. (S. 75-93).

Cowie, Elizabeth, 2000: "Woman as Sign" i E. Ann. Kaplan (ed.): *Feminism and Film*, Oxford University Press, Oxford. (S. 48 – 66).

Daney, Serge: "A Particular Trend in French Cinema" i David Wilson (ed.): *Cahiers du Cinéma, vol. 4, 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. (S. 73- 91).

Doane, Mary Ann, 1993: "Subjectivity and Desire: An(other) Way of Looking" i Antony Easthope (ed.): *Contemporary Film Theory*. Longman. (S. 162-178).

Doane, Mary Ann, 2000: "Woman's Stake: Filming the Female Body" (1981) i E. Ann. Kaplan (ed.): *Feminism and Film*, Oxford University Press, Oxford. (S. 86 – 100).

Duras, Marguerite, 1980: "From an interview" (1975) i Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (ed.): *New French Feminisms. An Anthology*. The University of Massachusetts Press, Amherst. (S. 174-6).

Easthope, Antony (ed.), 1993: *Contemporary Film Theory*. Longman.(Glossary, S. 204-6).

Fossheim, Hallvard J. (ed.), 1999: *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag, Oslo. (S.169-181).

Hedges, Inez, 1991: *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Hermann, Claudine, 1980: "Women in Space and Time" i Elaine Marks & Isabelle de Courtivron (ed.): *New French Feminisms. An Anthology*. The University of Massachusetts Press, Amherst. (S. 168-173).

Kaplan, E. Ann, 2000: "Is the Gaze Male?" (1983) i E. Ann. Kaplan (ed.): *Feminism and Film*. Oxford University Press, Oxford. (S. 119 – 139).

Kristeva, Julia, 1980: "Woman can never be defined" i Elaine Marks & Isabelle de Courtivron

- (ed.): *New French Feminisms. An Anthology*. The University of Massachusetts Press, Amherst. (S. 137-141).
- Kristeva, Julia, 2002: "The System and the Speaking Subject." (1973) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 25-33).
- Kristeva, Julia, 2002: "From Symbol til Sign" (1970) i Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986).(S. 35-61).
- Kristeva, Julia, 2002: "Semiotics: A Critical Science and/or a Cirtique of Science" (1969) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing. Oxford (1986). (S. 75-88).
- Kristeva, Julia, 2002: "Revolution in Poetic Language" (1974) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 90 – 136).
- Kristeva, Julia, 2002: "About Chinese Women" (1974) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 139-159).
- Kristeva, Julia, 2002: "Stabat Mater" (1977) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 161-186).
- Kristeva, Julia, 2002: "Women`s Time" (1979/1981) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 188-213).
- Kristeva, Julia, 2002: "The True-Real" (1979) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 216-237).
- Kristeva, Julia, 2002: "Freud and Love: Treatment and Its Dicontents" (1982) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 240- 271).
- Kristeva, Julia, 2002: "A New Type of Intellectual: The Dissident." (1977) i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986). (S. 292-300).
- Lacan, Jacques, 1982: "God and the *Jouissance* of The Woman. A Love Letter." i Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (ed.): *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. The Macmillian Press LTD. GB, Bath. (1975). (S. 137-149).
- Moi, Toril, 2002: "Introduction" i Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Blackwell Publishing, Oxford (1986).(S. 1-22).
- Moi, Toril, 2005: *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (1998). Gyldendal.
- Mulvey, Laura, 1988: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) i Constance Penley (ed.): *Feminism and Film Theory*. Routledge, New York.
- Mörner, Cecilia, 2000 (a): "Bodies, Body Parts, and Body Fluids. The Rhetoric of Realistic Extremism in the Swedish Cinema of 1960th and 1970th" i *Aura: film studies journal*. Årg. 6, nr. 4. (S. 57-64).

- Mörner, Cecilia, 1999: "Den autentiska stilen. Dokumentära grepp i svensk fiktionsfilm på 1960 – och 1970-talen." i *Filmhäftet*. Årgang 27, nr. 2. (S. 29 – 35).
- Mörner, Cecilia, 2000 (b): *Vissa Visioner. Tendenser i svensk biografdistribuerad fiktionsfilm 1967 – 1972*. Filmvetenskapliga institutionen, Stokholm.
- Nichols, Bill, 1991: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.
- Nielsen, Harriet Bjerrum og Monica Rudberg, 2006: *Moderne jenter. Tre generasjoner på vei*. Universitetsforlaget.
- Silverman, Kaja, 1983: *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press.
- Sjöman, Vilgot, 2004: *Facit till mina böcker och filmer*. Atlantis, Stockholm.
- Sjöman, Vilgot, 1967: *Jag var nyfiken. Dagbok med mig själv*. Svenska Filminstitutet. Bokförlaget PAN//Norstedts, Stockholm.
- Sjöman, Vilgot, 1998: *Mitt personregister. Urval 98*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.
- Sjöman, Vilgot, 2001: *Mitt personregister. Urval 01*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.
- Sjöman, Vilgot, 1988: *Oskuld förlorad*. Författarforlaget, Stockholm.
- Sobchack, Vivian, c2004: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, Berkley.
- Williams, Linda, 2003: i Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. University of Texas Press, Austin, Texas.
- Åberg, Anders, 2001: *Tabu. Filmaren Vilgot Sjöman*. Filmhäftet, Lund.

Avisnotiser, anmeldelser, artikler og intervju

- Aftonbladet* 15.05. 1969: "Lena Nyman (som nu är pank) spelar in miljoner i USA."
- Aftonbladet* 07.03. 1970: "Nyfiken-gul-intervju klipps bort och offret får 5500 i skadestånd"
- Aftonbladet* 25.05. 1970: "Hennes bak är värd 50 miljoner."
- Arbetet* 14.01. 1991: "Nyfiken – gul drog in 19 milj"
- Bergström, Gunilla: "Vad menar egentligen herrar filmkritiker? Får inte feta flickor älska?" *Aftonbladet* 24.03. 1968.
- Carling, Finn: "Man blir oppskaket – rød." *Dagbladet* 08.11.1967.

Carlsson, Tony: "...och censuren skrattades ut." *Expressen* 13.01 1970

Dagens Nyheter 11.08. 1971: "Förlikning om intervjun i "Nyfiken- gul"

Ellingsen, Thor: "Jag är nyfiken – norsk!" *Dagbladet* 25.11. 1967

Mårtenson, Jan: "Tjejen som alltid är nyfiken på livet. Blyg men laddad med känslor och energi." *Arbetet* 21.06. 1987.

Nyman, Lena: "Lena Nyman frågar filmkritikerna: Hur ser en intelligent kropp ut?" *Expressen*. 26.03. 1968.

"Sjöström trivs." Inner. Udatert og ukjent kilde.

Svedberg, Lotta: "Ansikte mot ansikte: Lena Nyman från 'nyfiken, gul' till 'nyfiken, film'" *Chaplin* 3/1995, årgang 37, nr. 258. (S. 37 – 43).

Oppslagsverk

Aschehoug og Gyldendals store norske ordbok, 1991. Kunnskapsforlaget, Oslo.

Litteraturvitenskapelig leksikon, 1999. Kunnskapsforlaget, Oslo (1997).

Svensk Filmografi (1960 – 1969), 1977: Jörn Donner (ed.). Svenska Filminstitutet, Almqvist & Wiksell, Uppsala.

www.ljudochbildarkivet.se

www.lo.se

www.sfi.se

www.svenskfilmdatabas.se